
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00084344 1







P V Galland pinx[t]

Héliog. Ducourtioux et Huillard

CROQUIS D'ENFANTS

Étude aux deux crayons

L'ŒUVRE

DE

P.-V. GALLAND

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CE LIVRE

TRENTE EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS

Sur papier des manufactures impériales

DU JAPON



Héliog. Ducourtioux et Huillard

P. V. GALLAND

1822 - 1892

LA PEINTURE DÉCORATIVE

AU XIXe SIÈCLE

L'ŒUVRE

DE

P.-V. GALLAND

PAR

HENRY HAVARD

Inspecteur général des Beaux-Arts



PARIS

ANCIENNE MAISON QUANTIN

LIBRAIRIES-IMPRIMERIES RÉUNIES

7, rue Saint-Benoît

MAY & MOTTEROZ, DIRECTEURS

1895


LIBRARY
MAY 10 1976
UNIVERSITY OF TORONTO



MODÈLE D'ÉMAIL. — IMITATION DE L'ANTIQUE.

I

DÉCADENCE DE L'ART DÉCORATIF. — SES CAUSES.
ÉTAT D'ESPRIT NOUVEAU. — ÉDUCATION ANCIENNE ET ENSEIGNEMENT ACTUEL.
DIFFICULTÉS QUE PRÉSENTE LA PEINTURE DÉCORATIVE.
QUALITÉS QU'ELLE RÉCLAME. — LE BUT DE CE LIVRE ET SA RAISON.



POURQUOI nous faut-il commencer ce livre par une constatation décevante? Pourquoi, dès les premiers mots de cette étude consacrée à un Maître Décorateur, faut-il reconnaître que la Peinture décorative, si elle n'agonise point encore, est du moins bien malade? L'aveu assurément est pénible, mais que sert-il de marchander les mots? A quoi bon nier un mal trop évident? Mieux vaut, s'il est possible, en rechercher les causes.

Qui oserait prétendre, en effet, que l'Art chargé jadis de décorer nos demeures ne s'en est pas retiré peu à peu? Certes, on orne encore nos appartements, nos maisons, de tableaux, de statues et de mille bibelots qu'un mercantilisme fâcheux transforme trop souvent en valeurs mobilières; mais quel amateur capable de payer au poids de l'or la signature d'un maître connu, ou un vase ébréché, songe seulement que, pour le quart des sommes par lui dépensées, il pourrait décorer son logis d'une façon curieuse, originale, logique, et qui prouverait ses aptitudes artistiques et attesterait la personnalité de son goût, mieux qu'un assemblage souvent incohérent d'objets forcément disparates?

Est-il moins évident que les artistes, de leur côté, semblent avoir totalement oublié que les maîtres les plus illustres dont s'honore l'Art français, que Le Sueur,

Le Brun, Watteau, Boucher, Coypel, Lancret, Natoire, n'ont point démérité de l'estime de leurs contemporains en peignant des plafonds, des panneaux, des dessus de porte ou de glace, et même qu'ils y ont acquis quelque gloire?

Peintres et amateurs, cependant, paraissent s'être mis d'accord pour laisser tomber en désuétude une branche de l'art où nos ancêtres ont excellé.

Seul l'État a essayé de réagir contre ce funeste abandon. Encore ses tentatives pour renouer ces nobles traditions n'ont-elles guère été couronnées de succès, et les expériences répétées auxquelles on l'a vu se livrer ont uniquement prouvé que, sauf quelques rares exceptions, nos peintres les plus distingués ne possèdent plus ces puissantes qualités, qui ont permis à leurs devanciers de composer tant d'harmonieux ensembles et de décorations admirables.

A aucune autre époque, cependant, de plus belles occasions ne se sont présentées. En moins de vingt ans, nos peintres ont été appelés, à Paris seulement, à orner de peintures trois édifices fameux. Le Panthéon, l'Hôtel de Ville et la Sorbonne leur ont offert, pour prouver leur talent, dans un milieu incomparable, d'admirables surfaces. Jaloux d'assurer le succès de si nobles entreprises, la Ville et l'État n'ont reculé devant aucun sacrifice. Dans la foule des concurrents, ils n'ont fait appel qu'à ceux dont la réputation était consacrée par de retentissants succès. Ils ne leur ont marchandé ni l'argent ni les distinctions flatteuses. Qu'ont produit ces encouragements, ces honneurs dont les artistes sont aujourd'hui si friands, cette publicité que certains estiment à l'égal de la gloire?

Au Panthéon, on a vu d'énormes espaces se couvrir de compositions généralement remarquables, pour quelques-unes supérieures, mais sans rapport avec le style de l'édifice, sans lien entre elles, et, pour certaines, d'un caractère si dissemblable, qu'il n'est même pas permis d'espérer que le temps, dont l'action parvient cependant à aplanir bien des conflits, puisse jamais accorder leurs singulières dissonances.

A la Sorbonne, dans certaines salles, l'effet est pis encore. Ce n'est plus entre peintres différents, réunis par un voisinage inattendu, qu'éclatent ces fâcheux désaccords. Tel artiste dont le nom est justement réputé semble, par la diversité des sujets choisis, de l'éclairage, du parti pris, de l'échelle adoptée, s'être efforcé de s'infliger à lui-même un démenti cruel.

Quant à l'Hôtel de Ville, en dépit d'une somme énorme de talent individuel, prodiguement gaspillé, c'est, de l'aveu de tous, le triomphe de la cacophonie. Grand et petit public, artistes de tout genre et de toutes écoles, savants, écrivains, critiques d'art sont unanimes sur ce point; qu'on ne croie pas que j'exagère; hier encore, un libre esprit doublé d'un critique écouté et instruit, M. de Fourcaud, professeur d'esthétique à l'École des Beaux-Arts, n'écrivait-il pas à propos de cet immense édifice : « Que l'on visite l'Hôtel de Ville, on sera épouvanté des résultats obtenus..... Revêtir une salle de peintures, c'est établir une série de rapports harmonieux s'unifiant dans l'architecture; c'est constituer un spectacle général si enveloppant par essence, qu'on n'ait même pas besoin de l'analyser; c'est saturer

l'atmosphère d'une impression, d'un charme qui s'impose naturellement, dès qu'on traverse le local décoré. Toutes les données sont permises, pourvu qu'elles soient appropriées à l'endroit et combinées en vue de l'unité picturale et architecturale. Le meilleur décor est de beaucoup celui qu'on voit sans le regarder. — Les trois quarts des panneaux de l'Hôtel de Ville accaparent despotiquement les yeux et



PRÉPARATIFS DE FÊTE VÉNITIENNE.
Projet de décoration murale (non exécuté).

l'on n'y voit rien — parce qu'il n'y a rien. Scènes allégoriques et réalistes, emploi de tons robustes et emploi de tons fades et délayés : désordre et misère. »

Ces échecs successifs dans une ville que l'Europe s'était habituée à considérer comme la capitale de l'Art, et qui, dans tous les genres, a produit une infinité d'artistes de premier ordre, ne sauraient uniquement résulter de malencontreux hasards. Cette persistante déconvenue dans un pays qui, depuis trois siècles, a su imposer à l'Étranger ses idées, ses modes et ses styles, a forcément des causes nombreuses et variées. Ce sont ces causes que, au commencement de cette étude, il n'est peut-être pas inutile de rechercher. Plus le mal paraît grand, plus il devient nécessaire d'en connaître l'étendue et d'en mettre à nu la racine.

Aussi bien, il n'est pas besoin d'approfondir beaucoup pour découvrir que la décadence de la peinture décorative coïncide, chez nous, avec le développement d'un état d'âme particulier et découle en quelque sorte de nos mœurs nouvelles. Aucun art n'exige, plus que celui-là, une abdication voulue de toute fantaisie personnelle, une abnégation plus résolue, une subordination plus décidée des qualités individuelles à la mise en valeur de l'ensemble.

Comme le musicien de l'orchestre, le Peintre Décorateur doit se garder de tout excès de virtuosité, capable de faire briller l'exécutant aux dépens de la pensée maîtresse, qui ne doit jamais cesser de dominer l'œuvre.

Or rapprochez cette nécessité d'abnégation et de subordination volontaires, de l'irrésistible courant d'indépendance outrancière qui, depuis quarante ans, s'est pris à souffler sur le monde émancipé, et qui, dans la vie publique aussi bien que dans la vie privée, tend à balayer tout esprit d'assujettissement, à briser toute velléité de discipline. L'Individualisme surexcité ne consent plus à s'accommoder d'un joug, quelque léger, quelque doux, quelque saint qu'il puisse être. La Famille elle-même, si elle n'a pas cessé d'exister, a du moins répudié tout caractère de subordination chez l'enfant et d'autorité indiscutée chez le père. Ces autres grandes familles d'artistes, d'écrivains, qui jadis portaient ce nom si caractéristique d'Écoles, et qui comportaient, avec une naturelle coordination, une apparence de hiérarchie fondée sur l'admiration et le respect, se sont brusquement éparpillées et dissoutes. Chacun prétend désormais ne relever que de soi et reprendre à son compte la devise de Paracelse :

Alterius non sit, qui suus esse potest.

Aussi, dans le domaine de l'Art, l'originalité, même sans valeur, paraît-elle, aux yeux de tous, être le premier de tous les biens et le plus enviable.

Comment, en présence d'une pareille disposition d'esprit, espérer qu'un artiste renonce de son plein gré à ce qu'il croit être sa personnalité? Comment exiger qu'il consente à s'absorber dans un travail d'ensemble et veuille bien subordonner son talent aux exigences d'une œuvre commune?

Ce n'est pas tout.

Une autre cause de la décadence que nous constatons réside dans l'imparfaite éducation de nos artistes et, comme conséquence, dans l'infériorité, au point de vue technique, de la plupart de nos peintres, pour peu qu'on les compare à leurs confrères des époques précédentes. Jadis l'Art pouvait, comme de nos jours, constituer une sorte de sacerdoce; il était aussi un métier qu'il fallait apprendre méthodiquement, au cours d'un long apprentissage, et qu'il était interdit d'exercer lorsqu'on n'en possédait pas à fond la pratique.

Interrogez Chardin, il vous racontera combien, de son temps, l'éducation des peintres était longue et pénible. « On nous met, disait-il, à l'âge de sept ou huit ans, le porte-crayon à la main. Nous commençons à dessiner, d'après l'exemple, des



RONDE D'AMOURS.

Etude pour le plafond de M. Brasset.

(A Londres.)

yeux, des bouches, des nez, des oreilles, ensuite des pieds et des mains. Nous avons eu longtemps le dos courbé sur le portefeuille, lorsqu'on nous place devant l'*Hercule* ou le *Torse;* et vous avez pu être témoin des larmes que ce *Satyre,* ce *Gladiateur,* cette *Vénus de Médicis,* cet *Antinoüs* ont fait couler. Soyez sûr que ces chefs-d'œuvre des artistes grecs n'exciteraient plus la jalousie des maîtres, s'ils avaient été livrés au dépit des élèves. Après avoir séché des journées et passé des nuits à la lampe devant la nature immobile et inanimée, on nous présente la nature vivante, et tout à coup le travail de toutes les années précédentes semble se réduire à rien : on ne fut pas plus emprunté la première fois qu'on prit le crayon. Il faut apprendre à l'œil à regarder la nature, et combien ne l'ont jamais vué et ne la verront jamais! C'est le supplice de notre vie! »


LA NAISSANCE DE VÉNUS.
Projet de tapisserie (non exécuté).

Ce que Chardin n'ajoute pas, mais ce que nous savons par les Règlements et les Statuts des corporations d'alors, c'est que, une fois cette première éducation achevée, il fallait entrer chez un Maître et y demeurer pendant huit années; que l'élève, ou mieux l'apprenti, s'obligeait par contrat à donner tout son temps à ce Maître, et que celui-ci, de son côté, prenait l'engagement notarié d'enseigner à son élève les secrets de sa profession; que, dès le premier jour, son intérêt l'y poussant, le Maître s'appliquait à fournir au débutant les moyens de se rendre utile; que celui-ci commençait par broyer et préparer les couleurs, par tendre et apprêter les toiles, continuant de dessiner d'après la bosse, ou d'après nature, quand on avait modèle à l'atelier; que le Maître reprenait,

corrigeait les études de l'élève, lui montrant comment il fallait faire, mettant sous ses yeux la main à la pâte, jusqu'au jour où il l'admettait à collaborer avec lui.

L'autre, à force de pratiquer et de voir, se familiarisait avec l'exercice du métier. Quand il quittait son maître, l'habileté qu'il avait acquise lui permettait d'aborder sans hésitation les plus difficiles problèmes, et, le talent aidant, il était maître à son tour.

Certes, ce serait se montrer d'une exigence excessive, que de prétendre soumettre notre jeunesse française à une pareille assiduité. Et pourtant c'est encore ainsi que les choses se passent dans nombre d'ateliers de sculpteurs, où la différence d'éducation se révèle assez par la supériorité des œuvres. Chez les peintres, par contre, il n'en va plus de même. S'ils sont de condition aisée, s'ils appartiennent à ce qu'on est convenu d'appeler « une bonne famille », il leur faut d'abord faire leurs « humanités », et ils abordent trop tard les études spéciales, pour pouvoir être, sans des efforts surhumains, en complète possession des secrets de leur art. Trop souvent, hélas! des parents qui se croient prudents et sont mal conseillés, pour assurer à leur fils la possibilité d'embrasser, le cas échéant, une autre carrière, comportant avec des appointements fixes une retraite dans l'avenir, le condamnent d'avance, dans celle qu'il a choisie, à une médiocrité qui durera toute sa vie.

Le débutant est-il pauvre, au contraire? L'atelier du Maître ne lui offre plus, avec ses fructueuses leçons, ce pain quotidien, ce logement et ces petits profits qui permettaient d'attendre des jours meilleurs. Le voilà donc pressé de produire pour vendre. Ainsi, de toutes façons, une des deux étapes par lesquelles il fallait passer autrefois se trouve supprimée. On fait encore un apprentissage incomplet. On n'est plus *compagnon*, et c'est grand dommage.

On n'accomplit plus, dans ce métier si ingrat et si difficile, cette période d'initiation qu'au barreau et dans les offices ministériels on continue d'exiger, et qu'on appelle le *stage*. Et c'est ainsi que la plupart de nos peintres ne possèdent plus, pour faciliter l'exercice de leur art, cette éducation préparatoire que Watelet, avec infiniment de raison, déclarait indispensable. C'est ainsi que, artistes par le talent et par le cœur, ils restent paralysés sur un point, et par cela seul au-dessous de leurs aspirations. Comme le remarque fort bien M. Chesneau : « A moins d'être des hommes de génie, car le génie triomphe de tout, passe à travers tout, ils expriment incomplètement leur conception, leur pensée, leur idéal. Ils le sentent, ils savent pourquoi, et ils en souffrent cruellement. »

Mais si l'éducation actuelle est insuffisante pour mettre le peintre de paysage, de genre ou d'histoire tellement au-dessus des difficultés de son art, qu'il ne se trouve jamais arrêté dans l'expression de sa pensée, de son idéal, que dire du malheureux qui prétend être Peintre Décorateur? Car, il ne faut pas craindre de le dire, des divers genres de peinture, celui qui a en vue la Décoration exige la somme la plus considérable de connaissances techniques, les aptitudes les plus variées, le plus de souplesse dans le talent, le plus de goût et d'érudition générale.

Tous les procédés de peinture, en effet, doivent être familiers au Peintre Décorateur : l'huile aussi bien que l'aquarelle, la cire et la détrempe aussi bien que la fresque. Parfois même il lui faut mélanger ces différentes manières de peindre, et s'il est rompu aux difficultés du métier, il obtient de la sorte des effets d'une fraîcheur incomparable et d'un éclat inattendu. Il doit aussi, avec une égale liberté,



L'APOTHÉOSE DE CÉRÈS.
Plafond appartenant à M. Gérôme.

aborder tous les genres, nature vivante et nature morte, figures, paysages, fleurs, fruits, animaux, gibiers, marbres richement veinés, cristaux étincelants, orfèvreries éclatantes et, quand le besoin l'exige, il lui faut, avec la même légèreté de pinceau, combiner les arabesques les plus ingénieusement variées, les guirlandes, les rinceaux, les attributs, en un mot, l'ornementation la plus complexe. Si ces multiples ressources venaient à lui manquer, il se trouverait exposé à être arrêté net au cours de son exécution, car les spécialistes, qui peuvent l'aider dans la traduction des détails, ne lui sont d'aucun secours dans la conception de l'ensemble.

Ajoutez que chacun de ces genres doit lui être assez familier pour qu'il puisse

le traiter presque de pratique et sans avoir tout d'abord la nature sous les yeux. Forcé de connaître à fond les règles de la perspective, il est continuellement appelé à représenter des êtres humains et vivants, dans des conditions spéciales qu'il peut imaginer, mais ne verra jamais. Déesses aux chairs ambrées reposant sur les nuages, vols de génies, géants précipités des cieux, amours joufflus contemplés d'en bas et vus en profondeur, meublant une frise ou jouant sur le chambranle d'une porte; tels sont les motifs ordinaires qu'il lui faut traiter.

Alors que le peintre de fleurs et de nature morte, alors que l'architecte et le sculpteur travaillent en géométral et avec des plans parfaitement arrêtés, lui, il est obligé de voir et de travailler dans l'espace, et de donner dans ses plafonds, par exemple, la sensation de l'infini.

Notez encore que chaque motif qu'il traite ainsi se trouve exactement limité, non par sa fantaisie, par les besoins de sa composition ou l'importance du sujet choisi, mais par des nécessités de construction, par des exigences supérieures, par des dispositions indépendantes de son art, et qui commandent impitoyablement. Aussi doit-il savoir accommoder exactement sa décoration aux dimensions et à la nature des surfaces qui lui sont assignées, à l'entourage direct de ses surfaces, à la destination de la pièce dans laquelle il opère, au caractère de l'édifice qui contient cette pièce. Il lui faut, en outre, tenir compte de la direction du jour, de l'intensité de l'éclairage, de la qualité et de la coloration des meubles et des tapis, de la richesse des tissus, et surtout de ce qu'on est convenu d'appeler le style général de l'architecture.

Pour cela, il doit s'être familiarisé, de longue date, avec les travaux de ceux qu'on pourrait appeler ses « grands ancêtres », et savoir comment les plus habiles se sont tirés de toutes ces difficultés. Il lui faut tenir en réserve dans son cerveau un bagage en quelque sorte inépuisable de formes et de couleurs, d'heureux arrangements et de combinaisons ingénieuses, de façon que son crayon ou son pinceau ne se trouvent jamais au dépourvu. Encore ne lui est-il pas permis de puiser dans ce bagage à pleines mains. Il doit même se méfier de ses souvenirs. Il peut y chercher l'inspiration, mais il lui faut se garder de tout ce qui sentirait par trop la copie; et, suivant l'ingénieuse expression de Montaigne, il doit se conformer à l'exemple des abeilles, qui « pillotent » le suc des fleurs et en font après un miel « qui n'est ni thym, ni marjolaine, mais tout leur ». L'instinct créateur ne doit jamais céder le pas à la mémoire.

Faut-il ajouter que ces moyens si variés, ces procédés si raffinés, ces facultés si précieuses doivent être utilisés avec une souplesse sans égale; car chaque problème que le Décorateur est appelé à résoudre diffère forcément, par un certain nombre de points, des problèmes précédemment résolus. Il est indispensable, en effet, qu'il reste toujours d'accord avec la forme que commande son ornementation. Les variations infinies rentrent dans sa spécialité, et ce n'est presque jamais lui qui en fournit le thème. Cependant, il doit si bien se pénétrer de ce qu'on exige de son

talent que, dans aucun cas, sa production ne sente la recherche et ne décèle l'effort.

Et maintenant, je le demande, au temps où nous vivons, c'est-à-dire à une époque où l'on aime particulièrement son bien-être et ses aises, où les grandes ambi-



LA MUSIQUE.

Projet de plafond (esquisse au crayon noir).

tions ne sont pas dédaigneuses d'un confortable doré, n'est-il pas infiniment plus commode, pour l'artiste heureusement doué, d'exécuter doucement, dans un vaste atelier, bien meublé, très cossu, d'agréables et faciles ouvrages, de peindre et de repeindre « le morceau », et d'envoyer aux innombrables expositions qui se

succèdent presque sans interruption le même tableau cent fois recommencé, avec d'ingénieuses variantes, facile à distinguer pour les moins aguerris, et qui fait pâmer d'aise le public, enchanté d'avoir, à dix pas, reconnu « la facture du maître »?

C'est plus commode assurément, plus lucratif aussi, sans compter qu'on arrive plus sûrement de cette façon à la notoriété, et par elle aux distinctions, aux honneurs.

La difficulté même que nos artistes contemporains rencontrent, faute d'un apprentissage suffisant, à posséder à fond la technique du métier, les porte, en effet, à surtout admirer chez leurs confrères les prodigieux tours de main, les accès de virtuosité, les actes de maîtrise. La distinction dans l'arrangement, le goût dans la composition, la grâce, le style passent bien loin après les habiletés de facture. Aussi l'artiste, à son entrée dans la carrière, est-il détourné des études compliquées par la préférence instinctive que ses maîtres eux-mêmes montrent trop souvent à l'égard de cet idéal un peu terre à terre. Il est forcément découragé par le peu d'enthousiasme qu'ils témoignent pour les applications décoratives de leur art, et par le dédain qu'ils sont amenés fatalement à professer pour des connaissances difficiles à acquérir, d'une complexité décevante, et dont l'absence presque absolue ne les a pas empêchés de prendre place au premier rang des artistes de leur temps.

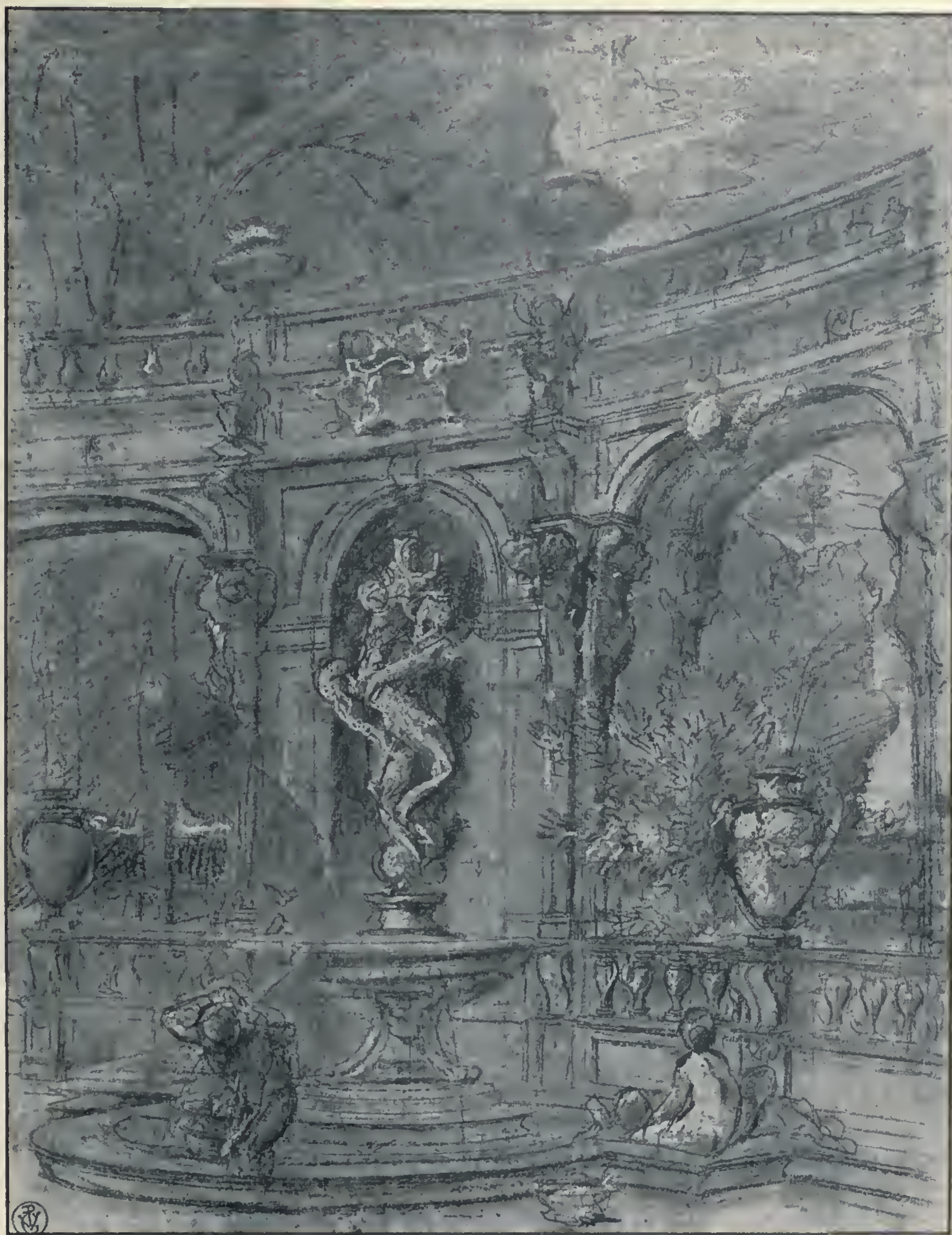
Peut-être même est-ce dans cette regrettable opposition qu'il faut chercher le principal obstacle au recrutement de nos artistes décorateurs. En parcourant les pages qui suivent, le lecteur pourra voir que, parmi les difficultés, sans cesse renaissantes, contre lesquelles Galland eut à lutter, lorsqu'il tenta de restaurer chez nous la Peinture décorative, l'obstacle contre lequel il se heurta le plus obstinément ne fut pas l'indifférence, il en eût triomphé, mais l'hostilité non dissimulée de ses collègues peintres et sculpteurs.

En vain l'État, l'Administration, pour nous servir du terme consacré, cette Administration qu'on proclame si rebelle au progrès, et que Galland lui-même, dans un jour de découragement, accusait d'être « dissolvante » ; en vain l'Administration créa-t-elle spécialement pour ce grand artiste, à l'École des Beaux-Arts et aux Gobelins, des fonctions officielles. Cette faveur sans précédent, qui impliquait la reconnaissance de services rendus, de mérites constatés, ne put désarmer le mauvais vouloir de ses contradicteurs; et Galland, au déclin de sa verte vieillesse, avait encore à défendre sa valeur méconnue et son autorité contestée par des artistes dédaigneux de sa juste supériorité.

Il y usa ses dernières forces ; et peut-être le récit de cette lutte singulière suffirait-il à donner à ce livre un certain intérêt, si la vie si bien remplie d'un artiste éminent, qui n'hésita pas à sacrifier fortune et notoriété au culte de son art, n'était forcément instructive et digne d'être offerte en exemple.

Il nous a paru, en effet, qu'en un temps où le désintéressement ne saurait être considéré comme une vertu dominante, il était bon, utile, profitable de montrer qu'il

existe encore dans le domaine de l'Art des caractères bien trempés, qui, ne se laissant arrêter par aucune considération d'intérêt personnel, acceptent, d'un cœur léger,



PORTIQUE ET FONTAINE.
Projet de décoration murale (non exécuté).

les plus rudes combats, plutôt que de renoncer à leurs convictions les plus chères. Et pour bien établir que l'ambition de Pierre-Victor Galland n'avait rien d'excessif,

pour qu'on sache bien ce qu'il voulait et ce dont il était capable, nous l'avons appelé lui-même en témoignage, semant à pleines mains, à travers ces pages dictées par l'admiration et par l'amitié, ses impressions personnelles, ses réflexions et surtout une multitude de croquis, de dessins, de tableaux, qui, tout en faisant mieux connaître leur auteur, formeront, pour tous ceux qui s'occupent d'Art décoratif et le pratiquent, le plus précieux album qu'on puisse consulter.

On se souvient de l'enthousiasme provoqué, au mois d'avril dernier, par l'exposition posthume que M. Jacques Galland fils, avec une piété et un goût au-dessus de tout éloge, organisa au palais de l'Industrie, et de l'accueil fait par le public, lors de la vente qui suivit, à ces quatre cents cadres, véritable révélation pour ceux-là mêmes qui croyaient le mieux connaître son père. Nous espérons que les amateurs retrouveront avec plaisir les plus importants de ces ouvrages si suggestifs, à la fois variés et charmants, et qu'ils nous sauront gré d'en avoir encadré la reproduction dans un simple récit, reconstitué à l'aide des papiers mêmes laissés par ce grand et noble artiste, et des souvenirs de ceux qui peuvent se dire, à bon droit, les confidents de sa pensée et les témoins de sa vie.



L'ART DÉCORATIF.

Fleuron dessiné
en souvenir de la visite du Congrès des Architectes
à l'atelier de P.-V. Galland.



LA PEINTURE. — DESSUS DE GLACE.

II

PREMIÈRES ANNÉES. — DÉBUTS DANS L'ORFÈVRERIE. CHANGEMENT DE CARRIÈRE. — L'ATELIER DU DÉCORATEUR CICÉRI. UNE VISITE AU VIEUX MAITRE.



Pierre-Victor Galland naquit à Genève le 15 juillet 1822, de parents français. Son père, habile orfèvre parisien, n'ayant pas la fortune nécessaire pour donner à un art exigeant plus que tout autre de grands capitaux, le développement qu'il était en droit d'espérer, avait pensé pouvoir trouver plus aisément l'emploi de son double talent de modeleur et de ciseleur, dans le pays de l'horlogerie par excellence. Il était donc allé s'établir en Suisse. Mais il put constater assez vite que les difficultés contre lesquelles il lui fallait lutter n'étaient pas moindres sur les bords du lac Léman que sur les bords de la Seine; aussi ne tarda-t-il pas à revenir se fixer définitivement à Paris.

Ce n'était pas qu'en son absence les conditions fussent devenues meilleures. L'orfèvrerie continuait de traverser une crise redoutable. On n'était plus au temps où Mercier, dans son *Tableau de Paris*, pouvait écrire : « Faut-il donc que la vaisselle soit de l'orfèvre à la mode, et qu'on change tous les ans son argenterie ? » Les grandes refontes, qui avaient marqué la fin de l'Ancien Régime, avaient été funestes à cette noble industrie. La porcelaine qui, dès le milieu du XVIII[e] siècle, avait remplacé sur les tables les plus riches la vaisselle plate ou montée, était

devenue d'un usage général. Les affreux surtouts en cristal taillé et à plateau de glace s'étaient substitués à ces admirables pièces de milieu qui, au siècle précédent, avaient fait la fortune et l'européenne réputation des Germain, des Roettiers, des Ménière, des Lempereur, des Auguste.

Cahier, Fauconnier, Odiot, Froment-Meurice accaparaient les dernières belles commandes que nous apportaient encore quelques étrangers de marque, ou que donnaient de loin en loin quelques vieilles maisons demeurées fidèles au luxe solide. Chez les autres, l'anglomanie commençait à sévir, donnant la préférence aux plateaux guillochés, aux sucriers et aux cafetières polis comme des miroirs. Les modeleurs et les ciseleurs, en de pareilles circonstances, ne trouvaient que difficilement à utiliser leurs talents. Aussi, quand le jeune Pierre-Victor témoigna le désir d'embrasser une autre carrière, M. Galland, bien qu'il eût commencé depuis longtemps de s'occuper de l'éducation professionnelle et artistique de son fils, bien qu'il lui eût mis, dès l'âge de dix ans, le crayon, l'ébauchoir et le ciselet en main, lui enseignant, avec l'amour du travail, ce qu'il savait de dessin, de ciselure et de modelage ; bien qu'il lui eût fait suivre les cours professionnels de M. Dupuis, alors soutenu et patronné par le ministère de l'Intérieur, M. Galland n'opposa à ce désir qu'une résistance modérée.

Un ami de la maison était lié avec Cicéri, alors dans tout l'éclat de sa réputation. Continuellement il parlait de cet homme extraordinaire, de ses soirées où se pressait tout ce que Paris comptait d'illustre dans le monde des arts, de son atelier, de ses élèves, des grands travaux dont il était chargé, des décorations qu'il exécutait pour l'Opéra, et cela dans des termes qui ne pouvaient manquer de frapper l'imagination toujours en éveil d'un enfant de quinze ans, sentant déjà en soi l'étoffe d'un artiste. Et voilà comment, un beau jour, M. Galland père, muni d'une lettre de recommandation pour M. Cicéri, prit doucement le chemin du faubourg Poissonnière et, suivi de son fils portant sous son bras un énorme carton, s'en fut frapper à la porte du célèbre maître.

L'atelier de Cicéri, bien connu du public, faisait partie de cet ensemble assez incohérent d'édifices, qu'on désignait alors sous le nom d'*Hôtel des Menus-Plaisirs*. Il était situé sur l'emplacement occupé aujourd'hui par la rue Sainte-Cécile et offrait, extérieurement aussi bien qu'intérieurement, un aspect à la fois curieux, étrange et saisissant.

Établi dans un ancien magasin de décors et de machines, qui avait servi, au siècle dernier, pour les répétitions des ballets représentés à l'Opéra, il n'était pas disposé exclusivement en largeur, comme sont les ateliers de nos peintres décorateurs actuels; et bien que certaines toiles fussent exécutées horizontalement, étendues sur le plancher, ses murailles, qui ne mesuraient pas moins de quinze mètres de haut, portaient verticalement la plupart des autres décorations en cours d'exécution, auxquelles travaillaient toute une armée de peintres, perchés sur six ou sept étages de ponts superposés, construits en charpente et reliés au comble.



AMOURS TRESSANT UNE COURONNE.

Modèle de plafond.

(Grande esquisse exécutée aux deux crayons.)

Fièrement campé au milieu de son atelier et occupé lui-même à établir ses maquettes, Cicéri, en dépit de l'âge, toujours ardent à la besogne et qui eût pris volontiers pour devise : « tout par le travail », surveillait du regard son armée de collaborateurs aériens, les stimulant de la voix et du geste, comme ferait un chef d'orchestre, et rappelant ainsi sa première vocation manquée. Le célèbre maître, en effet, avait, dans le principe, cultivé la musique. Doué d'une voix magnifique, bien timbrée et d'une ampleur magistrale, il s'était destiné d'abord à l'Opéra. Un accident qui le rendit boiteux lui ferma les portes de l'Académie royale de Musique



LA DEVISE DU TRAVAIL.
Projet de cartouche.

et lui mit le pinceau à la main, mais sans modifier sa tournure d'esprit et sans changer son caractère.

De sa première vocation il lui était resté, outre son admirable voix, des allures quelque peu théâtrales, une grande liberté de mœurs, des tendances légèrement bohèmes, un fonds inépuisable de gaieté, et, bien qu'il eût dépassé la soixantaine, un goût très prononcé pour les mystifications, alors beaucoup plus à la mode que de nos jours.

Au fond, c'était un excellent homme que le « père Cicéri », comme l'appelaient les artistes et ses collaborateurs. Mais son obligeance, sa bonté toute paternelle, à laquelle ceux qui l'ont connu se plaisent à rendre hommage, n'étaient pas exemptes d'une certaine brusquerie. Il était en outre absolument dépourvu de cette dignité froide, de cette réserve diplomatique, de cette austère tenue qui distinguent nos

peintres contemporains, et que, du reste, ne pratiquaient guère leurs précurseurs de la Restauration et du règne de Louis-Philippe.

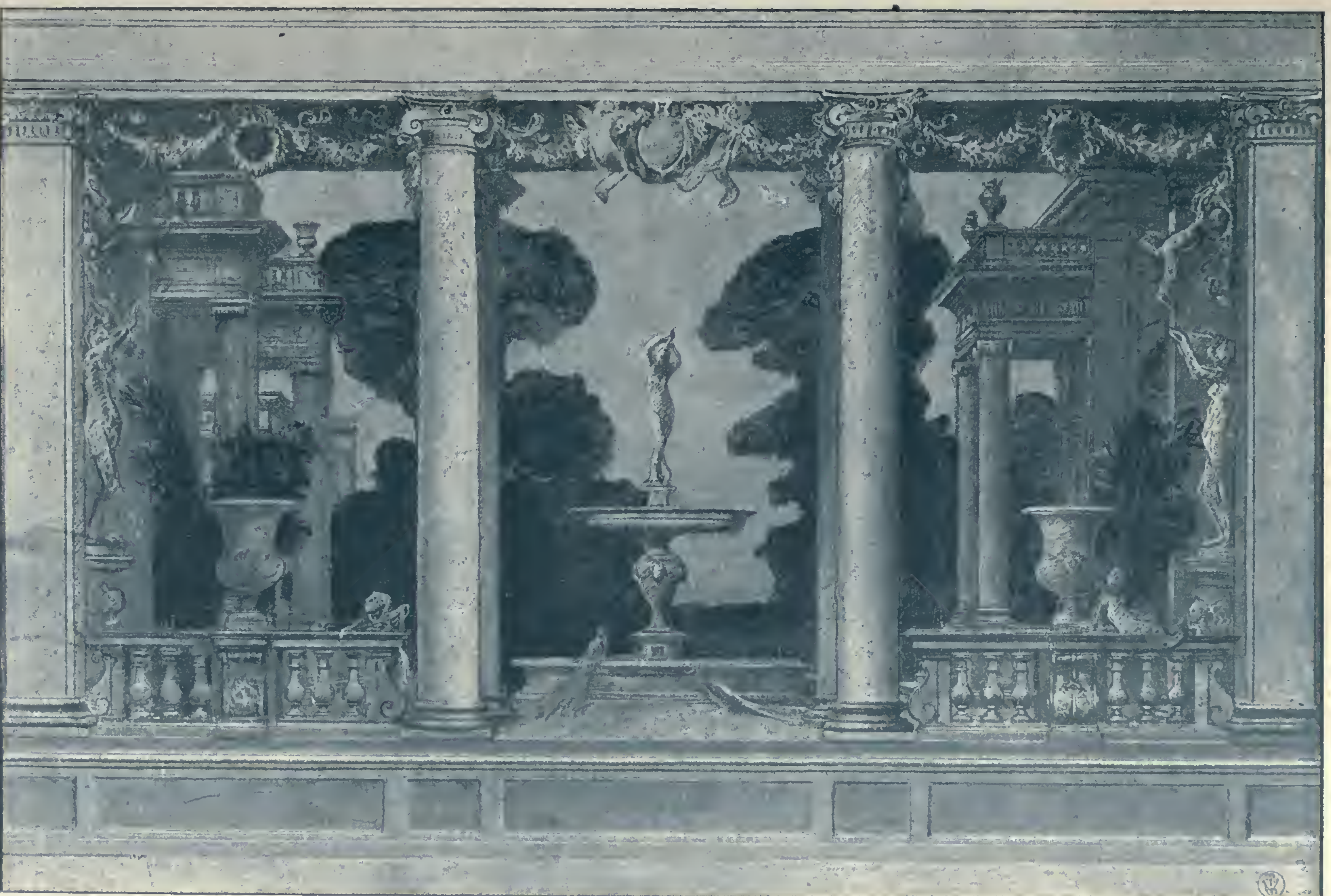
Cicéri avait épousé une fille du célèbre miniaturiste Isabey, qui avait, lui aussi, débuté par la décoration, et qui, tout en restant le portraitiste attitré des souverains, avait été successivement maître de dessin de Marie-Louise, ordonnateur des fêtes et cérémonies de la Cour, peintre du Cabinet du roi, conservateur honoraire des Musées royaux. Or le vénérable et cher auteur des *Causeries sur les artistes de mon temps* rapporte qu'Isabey, bien qu'âgé de quatre-vingts ans, ne manquait pas de descendre son escalier en se laissant glisser à cheval sur la rampe. Par la gravité du beau-père, on peut juger du sérieux du gendre. Cicéri, à cause de sa jambe, évitait toute gymnastique désordonnée, sauf dans l'exercice du patin où il était passé maître; mais, adorant les charges d'atelier, il résistait rarement au plaisir de donner à son joyeux personnel de petites représentations gratuites, aux dépens des « gêneurs » qui venaient le déranger dans ses travaux, se plaisant à se montrer, vis-à-vis d'eux et suivant les circonstances, ou affable à l'excès ou terrible et farouche.

Parmi ces « gêneurs », ceux qu'il éconduisait le plus aimablement étaient les élégants, les *mirliflores*, les *lions*, suivant le terme alors à la mode, qui considéraient comme étant de bon ton de courir les ateliers des artistes. A ceux-là, surtout s'ils étaient munis d'introductions officielles, il ne faisait grâce de rien. Il les forçait à s'accroupir pour voir le bas du décor qu'on exécutait, puis, tout en leur prodiguant des explications diffuses, il les obligeait à gravir jusqu'au faîte de l'ouvrage, les promenant successivement sur tous les ponts, auxquels ses peintres avaient soin d'imprimer des oscillations inquiétantes.

Le malheureux, étourdi par ce flux de paroles, ballotté, pris de vertige, sentant le sol manquer sous ses pas, craignant de se voir, à tout instant, précipiter de ces hauteurs aériennes, ne manquait pas de s'appuyer aux toiles encore fraîches ou de se rattraper aux rampes volontairement salies. C'est assez dire que, quand il se retrouvait sur le plancher, sa toilette laissait fort à désirer et que son habit était diapré des nuances de l'arc-en-ciel. Bienheureux encore si le trop gracieux cicerone, pour capter l'attention de son aimable visiteur, ne le prenait délicatement par le revers de son habit, ou ne posait amicalement sur le devant de sa chemise — on portait alors des gilets outrageusement ouverts — ses doigts préalablement maculés de terre de Sienne ou de jaune de chrome. Tout cela était fait avec un si chaud empressement, un sérieux si convaincu, une si parfaite bonhomie qu'il était impossible de se fâcher. Mais, notre élégant parti, on était sûr de ne plus jamais le revoir.

Avec les malheureux peintres sans ouvrage, avec les quémandeurs de travail, autre race de « gêneurs », Cicéri ne se donnait pas tant de peine pour obtenir un résultat identique. Au moment où M. Galland, suivi de son fils, pénétrait dans l'atelier, le vieux maître était justement aux prises avec un de ces solliciteurs.

— Et comme ça, disait-il, en fronçant le sourcil, à un grand gaillard pauvre-



PROJET DE DÉCORATION POUR LE THÉATRE DU CERCLE ARTISTIQUE.

ment vêtu et à la contenance embarrassée, comme ça, mon garçon, tu veux entrer dans l'atelier du père Cicéri, pour l'aider dans sa besogne?

— Oui, si c'est possible, monsieur Cicéri.

— Tout est possible, mon garçon. Et, dis-moi, tu es peintre; que sais-tu faire? la figure, le paysage, la fleur, l'ornement?

— Tout, monsieur Cicéri.

Alors prenant une voix tonitruante et s'adressant à ses collaborateurs :

— Vous tous! f... le camp! Je n'ai plus besoin de personne ici, MOSSIEU SAIT TOUT FAIRE!

Une clameur énorme, sorte de rugissement formidable, courut de pont en pont et s'éleva jusqu'aux combles de l'atelier immense, pendant que le pauvre solliciteur tout décontenancé, ahuri, s'effondrant sur lui-même, s'empressait de s'esquiver et de gagner la porte. C'est alors que, se tournant pour surveiller la sortie de l'imprudent, Cicéri aperçut le jeune Pierre-Victor et l'auteur de ses jours, le premier portant son énorme carton et l'autre la fameuse lettre.

Tous deux, on le croira volontiers, ne laissaient pas que d'être quelque peu intimidés par la scène à laquelle ils venaient d'assister, M. Galland surtout. Homme d'une réserve extrême et d'une correction toute bourgeoise, l'estimable orfèvre se trouvait singulièrement dépaysé dans cet étrange milieu de rapins gouailleurs et de joyeux bohèmes.

Cicéri, voyant leur attitude hésitante, s'était empressé de ressaisir son plus gracieux sourire et, tout en boitant, s'était approché du père et du fils :

— Et vous, monsieur, demanda-t-il en arrondissant le bras, qu'y a-t-il pour votre service?

M. Galland tendit sa lettre.

— Fort bien! repartit le peintre, après l'avoir lue très attentivement. Ce jeune homme est votre fils. Il veut, lui aussi, travailler avec moi; c'est une preuve de goût. Allons, mon garçon, montre-moi ce que tu as apporté là. Tudieu! voilà qui est parfait. C'est superbe, magnifique! C'est toi, mon gaillard, qui as fait cela? Et c'est vous, monsieur, qui avez appris à dessiner à votre jeune homme? Mes compliments bien sincères. Eh bien, mon jeune ami, je vais te donner un bon conseil. On me dit que ton père est orfèvre; va faire de l'orfèvrerie, mon garçon! Bien le bonjour, messieurs!

M. Galland, qui déjà se disposait à faire en termes émus l'éloge de son fils, à parler de ses rares qualités, à vanter ses étonnantes dispositions, fut tout interloqué par la fin assez inattendue de ce petit discours. Il sortit péniblement affecté de cette entrevue écourtée, où il n'avait pu placer un seul mot. Il était humilié dans son amour-propre d'artiste et de père; il se sentait amoindri aux yeux de son fils. Ainsi l'enseignement qu'il avait si soigneusement donné à cet enfant était tenu pour nul par ce peintre en renom.

— Jamais je ne remettrai les pieds dans cette maison, dit-il.

Pierre-Victor ne répondit rien, mais dès ce moment sa vocation était irrévocablement décidée. Cet atelier immense, éclairé par un jour blafard, avec ses grands murs gris, couverts de toiles énormes, avec ses ponts portant une armée de peintres fiévreusement occupés, avec ses escabeaux, ses châssis et son prodigieux assortiment de pots à couleur, avait produit sur son jeune esprit une sorte de fascination. Il n'était pas jusqu'à l'odeur singulière qui se dégageait de cette peinture fraîche, médiocrement capiteuse cependant, mélange écœurant d'huile, d'essence et de colle, qui ne lui eût en quelque sorte monté au cerveau. D'un coup d'œil il avait tout vu, tout saisi, et l'image de ce monde nouveau qui venait de lui être révélé demeura si fidèlement gravée dans son cerveau, qu'aux derniers jours de sa vie il lui suffisait d'en évoquer le souvenir, pour que la vision en revînt avec une précision incroyable.

— Je me souviens même, me disait-il un jour où nous causions de ce lointain passé, je me souviens que, pendant cet entretien mémorable, je comparais le faux col de mon père, lequel était fort grand, avec celui de Cicéri, qui était immense.

Ce détail n'est-il pas caractéristique? Il dénonce, en tout cas, l'œil d'un peintre. Jean Gigoux rapporte, dans ses *Causeries*, qu'en 1815, voyant défiler à Besançon les régiments qui se rendaient à Waterloo, il avait été surtout frappé par la vue des sapeurs et s'ingéniait à comparer la longueur de leurs barbes.



L'AMOUR CAPTIF.

Dessin à la sanguine. — Projet de médaillon.



FLEURS ET INSTRUMENTS DE MUSIQUE.
Modèle d'un dessus de porte exécuté pour M. Seligmann.

III

GALLAND ARCHITECTE. — L'ATELIER DE LABROUSTE. L'ATELIER DE DROLLING. — ENTRÉE CHEZ CICÉRI. LES PEINTRES DÉCORATEURS. — LA RÉVOLUTION DE 1848 ET LES FÊTES NATIONALES.



ÉCONDUIT par Cicéri, Galland entra chez Henri Labrouste. Il avait seize ans. Son père, dégoûté des Décorateurs, était heureux de lui voir embrasser une autre carrière. L'architecture lui paraissait un art plus noble, plus imposant. Peut-être eût-il préféré un maître plus classique dans ses allures, car Labrouste, à cette époque, ne jouissait pas encore de la grande et légitime autorité qu'il devait acquérir dans la suite. Ancien prix de Rome, justement remarqué pour sa restauration du *Temple de Pæstum,* chaudement appuyé par Vaudoyer, qui avait été son maître, associé par Duban à d'importants travaux, il avait eu ce grand bonheur de voir, presque tout de suite, sa haute valeur reconnue par ses confrères; mais la plupart de ceux-ci le tenaient pour un révolutionnaire, pour un dangereux novateur, et personne ne soupçonnait alors l'influence si particulière, qu'il devait exercer par la suite, sur le développement de notre architecture officielle.

Labrouste, bien qu'en état d'insurrection contre ce qu'il tenait pour une fâcheuse routine, était au fond un homme très calme, fort réfléchi, grand observateur et, qui plus est, un professeur excellent. Chargé de divers grands travaux où la Décoration jouait un rôle capital, il sut démêler tout de suite les qualités maîtresses de son nouvel élève et s'appliqua à développer ses heureuses dispositions. Il lui inculqua de bonne heure ce sentiment de la subordination du détail à l'ensemble, que Galland devait à son tour professer à ses élèves. Il réussit à lui faire

comprendre que dans les arts plastiques la moindre négligence dans l'exécution peut prendre une importance inattendue. Une anecdote que Galland aimait à raconter peint bien le caractère froid, précis et méthodique de Labrouste.

C'était au temps où ce dernier suppléait Duban dans la construction de l'École des Beaux-Arts. Un jour, le maître travaillait devant l'élève et, avec une infatigable application, une tranquille persévérance que Galland ne pouvait se lasser d'admirer, il recommençait pour la dixième fois le détail d'un motif, cherchant, pour compléter un encadrement de panneau, un profil dont le galbe le satisfît d'une façon absolue. Au moment où ce long travail aboutissait enfin, où le crayon du grand architecte caressait le contour si longuement poursuivi, un bruit formidable ébranla le plancher et les vitres. De nos jours, on eût cru à une explosion! C'était simplement un tombereau de pavés qu'un charretier pressé venait de décharger dans la cour. A ce bruit inattendu, Galland sursauta. Labrouste, au contraire, calme, impassible, acheva son trait, et quand il eut fini :

— On dirait que tu as eu peur? dit-il doucement à son élève.

— Quand on travaille, répondit celui-ci, un pareil bruit, et qui vous surprend, ne laisse pas que d'être désagréable.

— Rappelle-toi, mon enfant, que lorsqu'on exerce une profession, rien de ce qui la concerne ne doit paraître désagréable. Si la recherche d'un profil est une joie pour nous autres artistes, les pavés ont aussi du bon pour les architectes. Ce sont eux qui nous fournissent le pain quotidien. Aime bien ton art, mais ne méprise aucune des parties, même les plus matérielles, du métier qu'il comporte. C'est le commencement de la sagesse.

Galland fit son profit de cette prudente recommandation.

Quand, après deux ans de travail assidu, toujours tourmenté par son idée de devenir Peintre Décorateur, il s'ouvrit à son maître de son invincible désir, celui-ci, bien que son élève commençât à lui être de quelque utilité, ne chercha pas à le détourner de son projet. Se faisant une très exacte idée des aptitudes de son jeune collaborateur, il l'engagea à ne pas abandonner brusquement l'architecture, qui pouvait lui rendre par la suite d'inappréciables services; mais il consentit volontiers à ce que, pendant trois jours par semaine, il étudiât la peinture. Grâce à sa recommandation, Galland put se faire inscrire à l'atelier de Drolling, et quelques jours plus tard (1er octobre 1840), sur l'invitation de son nouveau professeur, il subissait les épreuves déterminées par le règlement de l'École des Beaux-Arts et venait y suivre les cours du soir.

L'atelier de Drolling jouissait, à cette époque, d'une certaine célébrité dans le monde des artistes. Prix de Rome en 1810, nommé, en 1833, membre de l'Académie des Beaux-Arts où il succéda à Guérin, puis professeur à l'École des Beaux-Arts en 1837, Drolling, à qui de malicieux contemporains prêtaient l'ambition, sans doute excessive, de continuer David « avec plus de mouvement et d'éclat », Drolling, dis-je, avait obtenu de bonne heure les légitimes satisfactions

que son talent très réel lui permettait d'ambitionner. Un peu troublé par les retentissants succès des artistes romantiques, il cherchait à réagir contre leurs doctrines qu'il jugeait subversives. Pour cela, il s'appliquait à faire des peintres et en faisait beaucoup. Afin de pouvoir mieux surveiller ses élèves, il venait de transporter



ÉTUDES DE TÊTES EXÉCUTÉES D'APRÈS NATURE.

l'atelier où ceux-ci travaillaient, et qui jusque-là était situé rue de l'Ouest, au n° 11 de la rue de Sèvres, où lui-même il avait son installation particulière. C'est là que Galland vint se présenter à J.-L. Dusautoy, alors massier de l'atelier. Parmi ses nouveaux camarades figuraient Duval le Camus, Besnard, notre père de peintre actuel, Chaplin, Biennoury, qui obtint le prix de Rome en 1842, et plus tard Brilloin, de Curzon, Paul Baudry et nombre d'autres artistes de notoriété moindre.

Ce qu'on apprenait chez Drolling, ainsi que dans les autres ateliers académiques, c'était la « grande peinture », celle qui devait conduire au prix de Rome, récompense suprême ambitionnée à la fois par le maître et les élèves. C'était la « peinture d'histoire », qui choisit soigneusement ses sujets dans la Mythologie, dans la Bible ou dans l'Évangile, dans les fastes de la Grèce ou de Rome, accessoirement dans notre histoire nationale, et en dehors de laquelle on considérait qu'il n'était pas de salut.

Drolling, prêtre assermenté de cet art un peu exclusif, ne parvint jamais à se rendre un compte bien exact de l'intérêt que son jeune élève avait à continuer de travailler chez Labrouste, et à faire ainsi un partage égal d'un temps toujours précieux. Il chercha obligeamment à le détourner d'études qu'il jugeait au moins inutiles, et qui devaient forcément l'empêcher d'obtenir à l'École des Beaux-Arts les hautes récompenses qui préparent le succès final. Il s'efforça avec beaucoup de bienveillance, malgré qu'il ne fût pas très communicatif avec ses élèves, de remettre dans le droit chemin cette brebis égarée, sur laquelle il comptait quelque peu pour faire honneur à la maison. Mais il échoua dans sa noble entreprise. Galland était dominé par son idée fixe. Et bien qu'au Salon de 1842 il eût fait recevoir un portrait, ce qui, étant donné le petit nombre de toiles admises, pouvait être considéré, pour un jeune homme de vingt ans, comme un succès plein de promesses, l'année suivante, revenant brusquement à ses premiers projets, il alla de nouveau frapper à la porte du père Cicéri.

Ajoutons que cette brusque détermination lui fut surtout dictée par une autre raison qui l'honore. En 1843, son père s'était retiré tout à fait des affaires où, à défaut de fortune, il s'était fait un bon renom de goût et d'extrême probité. Notre jeune artiste estima qu'à partir de ce jour il ne devait plus demander à sa famille de nouveaux sacrifices. Il lui fallait désormais ne plus compter que sur soi; au besoin même, il devait être en état d'aider à son tour ceux qui avaient tant fait pour son éducation. C'était agir en honnête homme et en bon fils. Drolling, cette fois, comprit et, tout en regrettant son départ, n'insista pas pour le retenir.

L'atelier de Cicéri, je l'ai dit, faisait partie de cette agglomération incohérente de constructions qui portaient le nom d'*Hôtel des Menus-Plaisirs*. Ces bâtiments comprenaient, outre le Conservatoire royal de Musique et de Déclamation qui existe encore, agrandi et en partie réédifié, les magasins du Garde-Meuble, et un certain nombre de petits hôtels précédés de jardins, ouvrant sur une grande cour, au milieu de laquelle était un abreuvoir. Cicéri occupait, avec sa femme et ses trois filles, dont deux devaient épouser des Peintres Décorateurs, un de ces petits hôtels à jardin, en sorte que pour se rendre à son atelier il n'avait qu'à traverser la cour. C'est au moment où il allait sortir de chez lui, que Galland l'aborda; cette fois l'accueil fut tout autre.

Admis à bras ouverts dans l'atelier du faubourg Poissonnière, Galland fut d'abord un peu choqué des manières de ses nouveaux camarades. Ceux-ci, moins distingués que les élèves de Labrouste et de Drolling, tenaient plus de l'ouvrier, les

autres plus du bourgeois. Payés à l'heure comme des manœuvres, ils exagéraient, de parti pris, le côté professionnel de leur art. Ils affectaient une rudesse qui con-



LES AMOURS INDISCRETS.

Motif d'écoinçon (dessiné pour les *Modèles de décoration*).

trastait vivement avec la nature foncièrement tendre, aimable, délicate du nouveau venu. Il résulta de cette différence de tempérament et d'allures quelques froissements, dont Galland conserva le souvenir pendant bien des années.

« Au début, je trouvais chez eux une certaine brutalité qui me révoltait, et que je comprends aujourd'hui dans leur art. C'étaient des hommes trempés, et comme il y en a peu », disait-il en 1880 à la *Commission d'enquête sur les industries d'art*, en parlant de ses camarades de l'atelier Cicéri. Mais il rappelait aussitôt que, durant son passage à cet atelier, il avait lié d'amicales relations avec Cambon, Thierry, Desplechin, « ces maîtres inconnus des sculpteurs et des peintres, et avec lesquels trop peu d'artistes ont eu le bonheur de travailler »; avec Lavastre et Chéret, « qui valaient mieux qu'une foule de gens dont les tableaux exposés aux Salons annuels finissent par entrer dans nos musées »; avec Rubé, « ce géant qui, maniant la brosse douze heures par jour, faisait penser, par son désintéressement et son énergie au travail, à ces Maîtres d'autrefois, véritables chefs d'École comme on souhaiterait d'en avoir aujourd'hui ». Enfin c'est encore là qu'il connut Dieterle et Séchan, pour lesquels il professa toujours une déférente amitié, et qui l'aidèrent plus tard de leurs conseils et de leur influence.

Bientôt, il se trouva acclimaté dans ce milieu nouveau. L'admiration qu'il ressentit pour ces robustes artistes, dès qu'il les eut vus à l'œuvre, le confirma dans sa vocation première, et si, plus tard, il se plaignit parfois, dans des termes que j'ai tenu à lui emprunter, de ce que l'indiscutable valeur et le talent considérable de ces hommes éminents n'étaient point reconnus comme ils le méritaient, du moins cette constatation resta-t-elle un adoucissement à ses nombreuses déceptions et lui permit-elle de supporter, sans excès d'amertume, l'ignorance en quelque sorte fatale, où jusqu'à sa mort le grand public demeura de son nom et de ses ouvrages.

Cicéri était homme de trop grande expérience, pour ne pas utiliser le talent de ceux qui venaient s'offrir à lui. Il employa avec beaucoup d'intelligence les connaissances spéciales que Galland avait acquises dans son double apprentissage. Architecte, il le fit collaborer à l'établissement de ses maquettes, à la mise en perspective de ces colonnades majestueuses, de ces solennels portiques, dont l'Opéra et la Tragédie faisaient alors une ample consommation. Peintre de figures, il lui demanda les belles allégories dont il meublait les plafonds officiels. Puis, quand l'architecture et l'allégorie venaient à faire défaut, c'étaient des vases somptueux qu'il fallait brosser, des guirlandes de fleurs, des corbeilles de fruits ou des fonds de paysage. Avec le débordement de commandes que le vieux maître, toujours à court d'argent, acceptait de toutes mains, on devait être prêt à toutes les besognes. Cela dura jusqu'en 1848, où tout d'un coup le travail ralentit. Les troubles de la rue et les incertitudes du lendemain firent suspendre et abandonner la décoration des hôtels, des palais, des églises. Seul le théâtre continua de « donner », mais il fallait travailler à crédit. La vaillante cohorte se vit condamnée à de nombreux loisirs. A chaque instant, on entendait battre le rappel, et aussitôt les boutiques se fermaient, les ateliers se vidaient sur le trottoir. Tous les oisifs effrayés quittaient Paris, profitant du désarroi général pour laisser leurs dettes en souffrance. Cicéri, ne pouvant faire rentrer les sommes qui lui étaient dues, connut la gêne. Il suspendit ces bril-

lantes soirées, où se donnaient rendez-vous tant d'artistes en renom. Les nuits des corps de garde remplacèrent ces réunions fameuses. La gaieté n'abdiqua cependant



LE RAPPEL.
Dessin exécuté à la sanguine.

pas absolument ses droits. Plus d'une fois l'atelier Cicéri organisa, pour la grande joie du quartier, des manifestations burlesques. Pour n'en citer qu'une, à la veille des élections pour la Constituante, on vit son nombreux personnel se disperser dans Paris, armé de pots à colle, d'échelles et d'énormes pinceaux. Il s'agissait de poser

triomphalement la candidature d'un camarade nommé Turbry, qui, à défaut de valeur personnelle, affectait des opinions très avancées. Le lendemain, on pouvait lire sur tous les murs de la capitale cet appel aux électeurs :

NOMMONS TURBRY

Pauvre et sans talent, il représente la majorité des Français et des artistes !

Turbry ne fut pas élu, mais les journées de juin éclatèrent. Le haut du faubourg appartenait à l'insurrection. Les *Menus-Plaisirs* furent occupés par la garde nationale, les mobiles et la troupe. Puis, après le triomphe de la Loi, on résolut de faire aux victimes de la guerre civile de somptueuses funérailles.

Labrouste, qui avait été chargé en 1840 de l'organisation des cérémonies publiques, qui eurent lieu à l'occasion du retour des cendres de Napoléon Ier, se trouva tout désigné pour diriger cette nouvelle pompe funèbre. Il utilisa la bonne volonté et l'intelligence de son ancien élève, qui était spontanément venu se mettre à sa disposition, et qui dut à cette circonstance de collaborer, par la suite, à la plupart des grandes fêtes nationales qui eurent lieu sous la seconde République.

Ces fêtes, qui transformèrent la physionomie de Paris en peuplant nos grandes voies de décorations improvisées, présentant, toutefois, un certain caractère de grandeur et d'originalité, furent d'un précieux secours pour les artistes, condamnés alors à l'inaction. Elles permirent à notre jeune peintre de déployer sur une vaste scène les talents si divers qu'il avait acquis chez Labrouste, Drolling et Cicéri. Mais ces improvisations pittoresques, auxquelles on a si fâcheusement renoncé, ne constituaient qu'une ressource assez précaire. Il fallait entre temps recourir à d'autres travaux moins suggestifs et moins passionnants, dans l'attente, trop souvent déçue, d'une œuvre à la fois plus personnelle et plus lucrative.



ÉTUDE D'ENFANT AU CRAYON NOIR.



TROPHÉE EN GRISAILLE, EXÉCUTÉ POUR LE « LIVRE DES MODÈLES ».

IV

PREMIÈRE ŒUVRE PERSONNELLE. — UN PALAIS A CONSTANTINOPLE.
SÉJOUR EN ORIENT. — RETOUR PAR L'ITALIE.
VIF ENTHOUSIASME ET DÉCEPTION AMÈRE. — RENTRÉE A PARIS.
SÉCHAN ET L'ÉGLISE SAINT-EUSTACHE. — MARIAGE.
NOTES ET JOURNAL.



Le premier travail considérable qui permit à P.-V. Galland de donner la mesure de son talent et de ses facultés décoratives l'entraîna bien loin de Paris et de la France. Un riche Arménien, que la faveur d'Abd-ul-Medjid avait transformé en personnage important, avait résolu de posséder, sur les rives du Bosphore, un palais digne de sa rapide et merveilleuse fortune. Mis en rapport avec Henri Labrouste, celui-ci recommanda d'une façon toute particulière à cet opulent Levantin un de ses élèves préférés, M. Mélick, jeune architecte de grande valeur; et quand le gros œuvre du palais fut à peu près achevé, ce dernier, se souvenant des relations cordiales qu'il avait eues, dans l'atelier du maître, avec P.-V. Galland, le désigna à son tour au riche Arménien, pour exécuter la décoration intérieure de son palais.

Inutile de demander si notre jeune artiste accueillit avec empressement les ouvertures qui lui furent faites. Pour la première fois il allait travailler d'après sa propre inspiration, et s'il devait soumettre ses projets au « maître de l'œuvre » et se conformer à ses indications, encore pouvait-il, dans la composition, aussi bien que dans l'exécution, agir sous sa propre responsabilité et donner à son talent un véritable essor.

C'est en 1851 que Galland quitta Paris pour se rendre tout d'un trait à Constantinople. L'ouvrage devait être exécuté sur place; il emmenait avec lui quelques collaborateurs, parmi lesquels se trouvait Léon Parvillée. Quand notre caravane

d'artistes arriva à destination, l'édifice était suffisamment avancé pour qu'on pût tout de suite se mettre au travail. Après avoir étudié dans ses moindres détails la disposition des lieux et les convenances de l'installation, Galland traça une suite d'esquisses et de projets, qui, soumis à l'architecte d'abord et ensuite au propriétaire, obtinrent leur complète approbation.

La conception, il faut le reconnaître, n'en était pas banale. Outre la décoration complète de dix pièces toutes de caractère différent et de styles variés, et un grand nombre de détails d'ornementation qui devaient prendre place dans les autres parties de cette magnifique habitation, Galland, comme morceau de résistance, avait imaginé, pour le salon d'honneur, un plafond qui réunissait, en un certain nombre de groupes fort habilement disposés, tous les personnages illustres qui, depuis Alexandre jusqu'à Napoléon Ier, avaient marqué leur place dans l'histoire du Monde.

La mise en train d'un pareil travail ne laissait pas que d'être assez rude. Conduit sans un instant de repos, cet ouvrage énorme avait épuisé les forces de notre artiste. Aussi, après dix-huit mois de labeur incessant, les médecins lui ordonnèrent-ils de quitter pour quelque temps la Turquie et d'aller se reposer en France. Mais, au lieu de rentrer à Paris, Galland profita de l'occasion qui lui était offerte de visiter l'Italie, que naturellement il ne connaissait pas.

Rome l'enthousiasma. A Mantoue, il admira sans réserve les fresques de Mantegna, dont il devait s'inspirer plus tard. Florence, qui le retint plus longtemps, le ravit; mais c'est surtout à Venise qu'il éprouva les joies les plus vives.

Les *Loges* et les *Chambres* du Vatican, les fresques de la Farnésine, les voûtes de la chapelle Sixtine furent pour lui comme la révélation d'un art, dont il n'avait encore qu'une perception vague, et dont il ignorait les exigences et les secrets. Dans la contemplation de ces grands et merveilleux chefs-d'œuvre, il se prit à dédaigner la virtuosité des maîtres secondaires. Il acheva de se persuader que le rôle de l'exécutant est de s'effacer devant la pensée qui doit dominer l'œuvre, et que, suivant l'aphorisme antique, « l'Art disparaît, dès que le profane peut constater sa présence ». — *Desinit esse ars, si appareat.*

Quant aux impressions qu'il rapporta du Palais Ducal, elles furent si vives et si pénétrantes, qu'aux derniers temps de sa vie elles n'avaient rien perdu de leur intensité première. Aussi, malgré toutes les tentatives que notre peintre fera dans la suite pour s'élever jusqu'au « style noble » de Raphaël et de Michel-Ange, est-ce toujours à Titien et à Véronèse que son cœur le ramènera. Il semble, en effet, que l'éclatante fanfare des maîtres vénitiens ait rempli de joie tout son être, que leur caractère plus humain ait davantage séduit son âme pétrie de tendresse, et jusqu'à sa dernière heure pénétrée d'un invincible besoin d'aimer.

« Les peintures de Carpaccio, de Jean Bellin et de Paul Véronèse, écrit M. Georges Duplessis, dans une étude excellente qu'il consacra jadis à P.-V. Galland, le fascinèrent et complétèrent son éducation d'artiste. Devant ces œuvres, tantôt

sublimes, tantôt conçues avec un sentiment de la fière beauté qui n'appartient qu'aux artistes de race, Galland se sentit fortifié dans ses aspirations, encouragé dans ses tentatives. Il comprit qu'il y avait à prendre une place qui n'était pas occupée; il se jura à lui-même de s'adonner tout entier à une des branches de l'Art que, depuis les représentants les plus illustres de l'Art Décoratif en France, on avait un peu délaissée, et, son parti une fois bien arrêté, il marcha droit son chemin. » On ne saurait mieux dire.



L'AURORE.
Modèle de reliure.

Cette joie de vivre et de comprendre, cette résolution, cette volonté désormais immuable de consacrer tout son talent au culte d'un art à la fois ignoré et méconnu, permirent en outre à P.-V. Galland de supporter, avec une relative sérénité, le premier grand mécompte de sa vie d'artiste. C'est à Venise, en effet, au milieu de ces œuvres triomphantes dont il s'efforçait de pénétrer son esprit et ses yeux, qu'il apprit le subit abandon des travaux dont l'exécution lui avait été confiée.

Le noble Arménien, que la bienveillance du sultan s'était plu à élever et à enrichir, avait cessé de plaire à son maître. Celui-ci l'avait éloigné de ses yeux. Banni de Constantinople, le richissime propriétaire avait arrêté net la décoration d'un palais qu'il ne devait plus revoir. Les projets de Galland, ses maquettes, ses études, ses travaux commencés avaient été détruits, en même temps qu'on laissait à l'abandon les murailles de marbre. De tant d'ingéniosité et d'efforts, rien, hélas! ne devait subsister.

Il semblera sans doute superflu de constater que cette fatale nouvelle causa à notre peintre une surprise douloureuse. Son premier mouvement, cependant, fut moins pour se plaindre de cet irrémédiable désastre, que pour s'enquérir du sort fait à ses collaborateurs. Ce fut un réel adoucissement à son chagrin d'apprendre qu'ils n'avaient point eu à souffrir autant qu'il le craignait de cette cruelle mésaventure. Jetés brusquement sur le pavé, ils avaient été assez heureux pour que

l'ambassade de France prît en mains leurs intérêts. On était à la veille de la guerre de Crimée, et la diplomatie française était toute-puissante à Constantinople. Sur ses instances, certains d'entre eux furent indemnisés et rapatriés; les autres obtinrent, comme compensation, des emplois irrégulièrement rétribués, mais qui, malgré cela, leur permettaient de vivre. Parvillée, sous prétexte qu'il avait travaillé quelque temps chez un bronzier, avait été gratifié d'un grade élevé dans l'artillerie. Employé à la fonderie des canons, avec un titre mal défini, on l'obligeait, il est vrai, à rester du matin au soir attaché à un grand sabre; mais sa place lui laissait de nombreux et fructueux loisirs. C'est ainsi qu'il put, dans ses longues promenades sur les rives du Bosphore, recueillir dans les ruines des palais abandonnés ces magnifiques carrelages persans, dont la possession devait le conduire à devenir par la suite un de nos céramistes les plus distingués. Il y releva aussi ces notes et ces croquis, grâce auxquels il lui fut permis de publier, à son retour en France, son bel ouvrage sur l'*Architecture et la décoration turques au* XVe *siècle*.



ÉTUDE A LA SANGUINE
Pour le tableau des *Trois Grâces*.

A sa rentrée à Paris, Galland put s'apercevoir que le temps passé sur les rives du Bosphore n'avait pas été complètement perdu pour lui. Le soin qu'il avait pris d'envoyer des maquettes de ses projets à Labrouste, à Cicéri et à Séchan, et de leur demander des conseils, les avait enchantés et leur avait donné la meilleure impression de son talent et de son goût. En ces années troublées, où les émotions de la rue leur avaient causé des loisirs forcés, ils s'étaient plu à parler, dans leur entourage, de l'heureux artiste qui, dans le plus beau pays du monde, au seuil de l'Orient éternellement ensoleillé, décorait un palais magnifique, dont on aimait à se représenter les façades féeriques de marbre blanc. Aussi, à son retour, Séchan fut-il un des premiers à réclamer sa collaboration, et, grâce à lui, Galland obtint de peindre à Saint-Eustache les tympans de neuf chapelles et de travailler à un ensemble de panneaux, de dessus de porte et de plafonds, dont son ami avait reçu la commande pour Baden-Baden.

Somme toute, notre artiste était rentré en France au bon moment.

Jusque-là, les Arts Décoratifs avaient été dans un singulier « marasme ». Le coup d'État du 2 décembre, et la déportation en masse qui en fut la conséquence, avaient dépeuplé un grand nombre d'ateliers. Peut-être, si Galland fût resté à Paris, son caractère généreux l'eût-il entraîné à quelque dangereuse imprudence.



LES TROIS GRACES.

Projet de peinture décorative.

(Appartient à M. Ch. Yriarte.)

Il revenait après la lutte terminée et l'Empire proclamé. Il n'y avait plus qu'à accepter les faits accomplis. De toutes parts, les industries d'art et les grands travaux de décoration, qui avaient trop longtemps végété, ne demandaient qu'à prendre leur essor. Un besoin effréné de luxe et de dépenses commençait à se faire sentir dans toutes les classes de la société; et Napoléon III, jaloux de rattacher au nouvel état de choses les familles dévouées aux régimes antérieurs, multipliait les fêtes. Les Tuileries avaient repris leur ancienne splendeur. L'entourage impérial, qui cherchait un dérivatif aux préoccupations intérieures, pensait le trouver dans une guerre heureuse. Il avait en conséquence préparé un rapprochement avec l'Angleterre, et, de ce côté, nos arts somptuaires avaient, à la suite de l'Exposition universelle de 1851, trouvé des débouchés nouveaux.

Tout semblait donc sourire à un jeune artiste, avide de produire et désireux de se distinguer. Un nouveau bonheur vint s'ajouter à ceux que Galland entrevoyait déjà. Il se maria. Il épousa Mlle Mathilde Chevrillon, une jeune fille charmante, distinguée, artiste dans l'âme et pleine de goût, en un mot capable de l'apprécier et de le comprendre; et cette aimable compagne, pour laquelle il ressentit toujours l'affection la plus entière et la plus tendre, exerça dès le premier jour une heureuse influence sur notre grand artiste.

C'est grâce à cette précieuse influence, qui persista jusqu'au delà du trépas, que nous possédons un *journal* de la vie de Galland, *journal* irrégulièrement tenu, avec des lacunes et des interruptions, hélas! trop nombreuses, mais plein de révélations curieuses cependant, et qui va nous permettre non seulement de parcourir, mais en quelque sorte de disséquer son existence, d'étudier avec lui les décevants secrets de son art et de pénétrer jusqu'aux plus intimes replis de son cœur.

Rien n'est intéressant, au point de vue technique, comme de feuilleter ces cahiers, ces volumes écrits au jour le jour, où se heurtent, mêlés aux pensées les plus délicates, aux réflexions esthétiques les plus élevées, des recettes de couleur, des procédés d'application et la notation des innombrables essais tentés pour parer aux insuffisances et aux incertitudes de la pratique actuelle.

Ici, c'est un modèle de boîte en tôle et de cheminée, pour « fondre ou chauffer du savon noir au bain-marie ». Là, c'est un projet de chevalet facilitant la mise au carreau des maquettes en terre, placées à distance et « dans la pose convenable ». Plus loin, nous trouvons le plan des modifications que Galland se proposait d'introduire dans son atelier, pour y travailler plus à l'aise, améliorer le jour et « disposer sous ses yeux les diverses études préparatoires présentant le plus de rapports avec le travail en cours d'exécution ». Après cela, voilà des modèles de casiers pour ranger les crayons de pastel; de table à double fond permettant de disposer des « feuilles et plantes à plat pour études de terrain »; des fioles rondes montées sur un pied, grâce auquel on peut pencher des fleurs de manière à leur donner le mouvement de guirlandes ou de chutes. Ailleurs, c'est un procédé pour « l'étude des proportions »; un chevalet disposé de façon qu'on puisse voir les figures en dessous

et un système d'éclairage à réflecteur, permettant de projeter sur ces mêmes figures la lumière venant de bas en haut. Enfin, ce sont encore des récipients construits en vue de rapporter des excursions en forêt, des plantes et des fragments de terrain; des tiroirs systématiquement disposés de façon à trouver instantanément ce qu'on



RONDE D'AMOURS.

Projet de décoration peinte. — Appartient à l'État.

désire; des boîtes à l'aide desquelles on obtient des « effets d'intérieur », et dont le système est emprunté à Vredeman de Vries et à Du Cerceau.

Toute cette profusion de recettes alterne, je l'ai dit, avec des impressions d'art, des notes de voyage, des accès d'enthousiasme et des désillusions; avec le regret, cent fois exprimé, de ne plus trouver dans la contemplation de certains maîtres ce qu'il y avait découvert autrefois, surtout avec le chagrin de constater que l'œuvre qu'il vient d'achever est inférieure à ce qu'il avait rêvé de faire.

Rien n'est plus émouvant que de relire ces notes écrites pour lui seul, où son cœur et son intelligence, se mettant à nu en quelque sorte, apparaissent dépouillés de toute parure d'emprunt et se manifestent avec une touchante sincérité. On y peut suivre la notation des diverses phases par lesquelles passa la confection de ses principaux ouvrages, depuis leur conception première jusqu'à leur achèvement. On y voit l'œuvre apparaître, grandir, prendre forme, se terminer au milieu de tâtonnements et de recherches sans nombre, et, une fois en place, satisfaire rarement son auteur. Conception enthousiaste, exécution fiévreuse et finalement déception. Telles sont les trois étapes principales que suit la production de ce grand artiste!

Ce fut sa femme, je l'ai dit, qui lui imposa, en quelque sorte, l'obligation de tenir ainsi un compte régulier de ses travaux et de ses pensées. Ce *journal*, en effet, commence peu de temps après son mariage, et il faut croire que Mme Galland en surveillait la rédaction, car, à la date du 24 août 1854, je relève la note suivante :

« Je souhaite la fête à ma bonne petite Mathilde, que j'aime autant que je puis aimer. Comme je la sais très curieuse, je suis sûr qu'elle lira ce que je viens d'écrire. Je lui donne un petit sac de voyage... Marie a envoyé à Mathilde pour cadeau de fête un petit bonnet d'enfant; c'est pour le moment de circonstance, puisque nous espérons depuis dix jours !... »

Et cette notation journalière dure jusqu'en 1883, année où mourut Mme Galland, et où le *journal* s'arrête brusquement. Puis, comme si un remords eût saisi son misérable cœur, le 21 mars de cette triste année, le pauvre désolé trace d'une main hésitante la note qu'on va lire :

« Voilà deux jours que je n'ai écrit ni mes dépenses ni l'emploi de mon temps sur mon agenda! Quel malheur qu'après toutes mes promesses à la mémoire de ma chère Mathilde, promesses d'ordre, de travail régulier, il en soit toujours de même! Quel chagrin j'aurai plus tard, si tout ce que je lui ai promis n'est pas tenu! Que la bête en moi est dominante, et qu'il faut du matin au soir me roidir contre elle!

« Mes promesses sont les suivantes :

« Observer la plus grande économie.

« Ne rien dépenser sans l'écrire tous les jours.

« Faire le relevé des dépenses de la semaine précédente tous les lundis; de même pour l'atelier.

« Faire que chaque journée produise un vrai travail et quelque profit; savoir dès le matin ce que je veux faire durant le jour, l'écrire sur ma table.

« Liquider toutes les choses commencées.

« Avant que cette liquidation soit terminée, ne rien entreprendre, pas même à l'état d'esquisse ou de souvenir.

« Cette dernière clause domine toutes les autres. Elle est pour moi la plus difficile à observer.

« Ce que j'ai à finir cependant est effroyable :

« Les *Panneaux* des Gobelins ;

« Le *Panthéon;*

« Le *Marchand de poisson*, pour M. Muller ;

« Le *Tableau des cuivres*, pour M. Fourdinois ;

« Le *Tableau de fruits*, pour Gounod ;

« Les *Trois médaillons*, pour son plafond ;

« Les *Petits modèles* des Gobelins.

« Le matin et le soir me priver de regarder des choses nouvelles ou anciennes que j'aimerais à faire. Cela me distrait de ce que je dois faire pour achever mes commandes.

« Ne jamais oublier que j'ai toujours été au jour et à l'heure ; que je n'ai jamais manqué d'être exact ; quand j'étais à travailler loin de Mathilde, je me taillais une besogne, je n'y manquais jamais, je comptais le travail jour par jour ; ce que je n'avais pas fait le jour, le lendemain je l'ajoutais au travail de la journée... »

Mais que peuvent les résolutions les plus fermes, les mieux arrêtées, contre l'action dissolvante de la mort ? En vain essaye-t-il de se roidir. Celle qui l'inspirait, disparue pour toujours, avait emporté dans un pli de son linceul, sinon ses bonnes résolutions, du moins la ferme volonté qui pouvait les faire tenir. Je relève encore un accès de révolte à la date du 7 avril 1883 :

« Depuis cette dernière note, je n'ai rien écrit. Que de chagrins, que de peines, de difficultés, que d'erreurs ! Je reprends aujourd'hui, à propos des esquisses pour le plafond de la Sorbonne. »

Puis, aux pages suivantes, quelques remarques exclusivement techniques, et plus rien !...

Ce journal si précieux fut ignoré, pendant toute sa vie, de ceux-là mêmes qui lui étaient le plus chers. A peine savaient-ils que, pendant près de trente ans, il avait noté ses impressions, mais sous quelle forme ? Il a fallu qu'une mort inattendue vînt à son tour l'enlever brusquement à la tendresse des siens, pour que l'existence de ces cahiers, dépositaires de ses intimes pensées, nous fût révélée. J'en dois la communication à son fils aîné, M. Jacques Galland, que je tiens à remercier ici du fond de mon cœur.

J'aimais, il le sait, bien tendrement son père, et c'est avec une vive émotion que, repassant ainsi sa vie dont il m'avait pourtant si souvent raconté les principaux épisodes, je me suis surpris à l'aimer encore davantage, à mesure que j'apprenais à mieux pénétrer ses secrètes pensées et à le connaître d'une façon plus intime.





LE REPOS DE VÉNUS. — ESQUISSE PEINTE.

V

PREMIÈRES COMMANDES OFFICIELLES.
LE PORTRAIT DE L'IMPÉRATRICE ET LE PORTRAIT DE L'EMPEREUR.
UNE TÂCHE INGRATE ET DIFFICILE.
PREMIÈRES RELATIONS AVEC LES GOBELINS. — FONTAINEBLEAU.
PROJETS PÉDAGOGIQUES.



LA déception cruelle que Galland éprouva, en apprenant que le travail considérable exécuté par lui à Constantinople avait été impitoyablement détruit, se renouvela plus d'une fois au cours de sa longue et laborieuse carrière. C'est le propre, au surplus, de ce genre de travaux de subir la destinée des édifices auxquels ils sont indissolublement unis. En 1871, l'incendie du ministère des Finances anéantit dix-huit dessus de porte et cinq plafonds, dont il avait reçu la commande en 1854, et qu'il avait mis près de cinq ans à exécuter. Dans le bombardement du palais de Saint-Cloud, disparurent un admirable plafond représentant les *Arts*, et deux dessus de porte, la *Poésie* et la *Littérature,* que le ministère de la Maison de l'Empereur lui avait demandés en 1855. Ainsi, par une fatalité cruelle, à l'exception des tympans pour les neuf chapelles de Saint-Eustache, aucun des travaux officiels de grande décoration que Galland exécuta pour l'Administration impériale ne survécut au Régime qui les lui avait demandés.

Cette malchance surprenante s'étendit jusqu'aux premières commandes qu'il reçut pour les Gobelins. En 1854, il fut chargé d'exécuter pour notre grande Manufacture deux modèles qui devaient se faire pendant, et représenter, le premier, le *Buste de l'Impératrice,* le second, le *Buste de l'Empereur;* l'un et l'autre entourés de feuillages et de fleurs. Le *journal* dont nous parlons au précédent chapitre est plein de révélations curieuses, relatives à ces deux portraits. Non seulement il nous initie aux déboires sans cesse renaissants, que causa au pauvre peintre l'exécution de cette double commande (et sous ce rapport sa lecture ne saurait être inutile à ces jeunes impatients qui se plaignent de ne pas réussir du premier coup), mais encore il nous dévoile, avec une sincérité touchante, l'état d'âme de l'artiste. Il nous révèle les recherches incessantes, les tâtonnements répétés, les hésitations, les *repentirs* de ce Décorateur que le public a toujours cru doué, à cause de sa puissance de travail, d'une facilité extrême de production. Pour ces diverses raisons, il serait fâcheux de ne pas faire à ces notes de larges emprunts.

Dès le mois de mai 1854, Galland, en possession de sa commande de portraits, s'était donc mis à l'œuvre. Le 12 août, un samedi, à peu près satisfait du résultat obtenu, il entoure sa toile de baguettes et, la portant avec lui (ce qui n'était pas très commode, car elle mesurait 2^m,11 sur 1^m,40), il se rend chez M. Charles Muller, qui avait été chargé par l'Administration des Beaux-Arts de suivre l'exécution de son modèle. Le résultat de cette première visite ne fut pas aussi favorable que Galland l'avait espéré.

« Muller, écrit-il, trouve mon travail froid et me dit que je me suis donné beaucoup de peine pour arriver à un résultat médiocre. J'aurais dû m'occuper de mon buste et sacrifier ensuite les fleurs; de cette façon le buste restait le sujet, tandis que, comme je l'ai fait, il est tué par l'entourage... Ma journée s'est passée sans travail. »

Un peu découragé par la fraîcheur avec laquelle son premier essai a été reçu, Galland se rend chez Dieterle, son ami, son conseil, dont il tient à avoir l'avis. Celui-ci l'invite à simplifier sa facture, à traiter ses fleurs à un point de vue plus décoratif, de façon à ne leur réserver dans la composition que juste la place qu'elles doivent tenir, et à laisser l'attention se concentrer sur le sujet principal. Rentré chez lui, il note tout de suite ce précieux conseil :

« Je viens d'avoir avec Dieterle une conversation relative à la couleur dans la Décoration, écrit-il. Dieterle approuve les lumières blanches ou localement très claires pour tous les objets, voire même les fleurs et les fruits. — Faire des essais. — Peut-être, dans ce cas, serait-il bon de peindre de préférence d'après des dessins plutôt que d'après la nature. La trop grande diversité de tons fournis par la nature serait (selon ses idées et selon les miennes) nuisible à l'effet général... bien entendu quand il s'agit de Peinture Décorative. — Il en est des fleurs, des fruits et des ornements comme de la figure. La *tournure* doit seule occuper d'abord. Ensuite, quand on passe à la couleur, il faut chercher à faire large dans la lumière ; principe



LE PORTRAIT DE L'EMPEREUR

D'après le modèle exécuté par P.-V. Galland

Et traduit en tapisserie par la Manufacture impériale des Gobelins. (1854-1858).

que je n'ai pas suivi dans mon motif de l'Impératrice, en donnant à chaque fleur sa vraie couleur, ce qui, en masse, détruit tout grand parti décoratif. »

Heureux d'avoir trouvé la marche à suivre pour améliorer sensiblement son modèle, il se remet à l'œuvre avec une nouvelle ardeur, que ne parviendront pas à atténuer les nombreux mécomptes qui l'attendent encore, et dont nous trouvons le récit naïvement consigné dans ses notes :

« 17 *août* 1854. — Je travaille au buste de l'Impératrice. J'indique la console



MODÈLE DESSINÉ AU CRAYON NOIR
Pour les *Motifs d'enfants appropriés à la décoration.*

sur laquelle repose le buste. Après avoir travaillé à l'un et à l'autre toute la journée, j'efface tout le soir. C'est au moins la dixième fois que j'efface cette tête. Celle que Gérôme avait faite n'était pas bien non plus.

« 20 *août.* — Je travaille toute la journée au buste de l'Impératrice, que Mathilde (Mme Galland) me pose ; je crois enfin pouvoir le terminer demain ou après. Sans Mathilde, je n'en serais pas venu à bout.

« 24 *août.* — Visite à Muller. Il ne trouve pas la tête de l'Impératrice ressemblante. Il me faut la reprendre d'après le buste de Nieuwerkerke. L'ensemble du tableau lui plaît.

« 16 *septembre.* — Maxime Claude vient d'apporter d'Auteuil ma toile de l'Impératrice chez Muller. D'après les observations qu'il me fait, je vois que j'aurai encore de la besogne pour toute la journée de lundi.

« *Lundi* 18 *septembre.* — Ma journée est employée chez Muller, à retoucher le masque de l'Impératrice.

« *Mercredi* 27 *septembre.* — Je reçois une lettre de Muller, où il me dit qu'il faut recommencer la tête de l'Impératrice, qu'elle n'est pas trouvée bien.

« *Vendredi* 29. — Je vais aux Gobelins, je conviens avec M. Lacordaire de recommencer le masque de l'Impératrice d'après les gravures existantes... »

Pas un mot de plainte, pas une réflexion amère, aucun mouvement d'impatience! et cependant toutes les révoltes seraient excusables. Indépendamment de l'ennui causé par ces recommencements perpétuels, Galland est à ce moment assailli de préoccupations de tout genre. Bien qu'habitué à peindre debout, ses longues stations sur les échafaudages le fatiguent horriblement, et, à la suite de ses travaux chez Séchan et à Saint-Eustache, il ressent dans les jambes des douleurs qui paralysent sa dévorante activité.

Mme Galland, en outre, est indisposée, malade, maladie contre laquelle il n'ose s'irriter, prévoyant les joies que son issue lui réserve. Mais cette persistante indisposition et son résultat prévu l'obligent à des dépenses assez lourdes pour un jeune ménage. La fatigue à laquelle il succombe lui est imposée par l'implacable nécessité de faire face aux besoins les plus urgents. Le docteur Pidou, qu'il consulte, lui ordonne des frictions, une potion, des bains de Barèges, palliatifs insuffisants. Il lui faudrait du repos.

« Je suis obligé de m'arrêter, tant mes jambes me font souffrir, écrit-il le 13 septembre 1854; le travail de la journée, à cause de mon mal, se borne à peu de chose. »

Enfin il consent à se reposer, va mieux, se croit guéri, et tout de suite retombe dans ses excès de travail.

« *Jeudi, le* 11 *octobre.* — Depuis lundi, j'ai repris l'habitude de me lever entre quatre et cinq heures du matin. J'en suis très heureux! »

Chant de victoire qui bientôt se change en une constatation décevante.

« *Samedi.* — Mes jambes ne vont pas bien du tout. »

Ce qui, en dépit de ses souffrances, le préoccupe, du reste, bien autrement que sa santé, c'est de ne pas obtenir, le pinceau à la main, les résultats qu'il rêve. C'est la seule chose qui parfois entame son généreux courage et diminue sa sereine ardeur. Son *journal,* sur ce point, est plein de révélations, qui, pour être parfois d'une excessive sévérité, n'en sont pas moins instructives.

« Jeudi, je vais à Saint-Eustache. J'ai la mauvaise habitude, en reprenant mon travail, de l'amollir. Il faut, quand une ébauche a de la fermeté, la terminer sans détruire cette fermeté. Le moyen d'y arriver, c'est de ne retoucher qu'aux endroits qui ont besoin d'être repris et de ne pas trop retravailler une chose quand elle est arrivée à un point convenable, — à moins qu'on ne veuille exécuter une peinture très faite, très poussée, chose très rare dans la Décoration, où l'aspect doit l'emporter sur tout. »

Et plus loin :

« Je vais travailler à Saint-Eustache... Quand j'arrive dans l'église, je ne suis pas préparé, et à cause de cela je ne fais qu'arrondir mes ébauches. »

Cette constatation qui le tourmente, le désole, il en veut connaître la raison. Pour cela, il procède à un rigoureux examen de conscience, et il croit en découvrir la cause.



MODÈLE EXÉCUTÉ AUX DEUX CRAYONS
Pour les *Trophées peints et dessinés par P.-V. Galland.*

« Je trouve quelque difficulté chaque fois que je quitte un travail et que j'en reprends un autre d'une nature différente. J'ai écrit sur mon petit livre une ligne de conduite de laquelle je ne *m'éloignerai plus.* C'est le seul moyen de posséder un genre à soi et vraiment artistique. Je ne suis occupé que de recherches. Le jour où je sais faire une chose, il m'arrive un travail tout à fait différent. Mon temps se passe ainsi, tandis qu'en ayant devant moi une ligne toute tracée, je n'y puis trouver qu'intérêt et profit. »

Puis, de crainte de s'être trompé, il interroge de nouveau Dieterle, son guide et son conseil, celui de tous ses amis dans lequel il a la plus entière confiance.

« Dieterle, lui aussi, éprouve de grandes difficultés à exécuter ses vastes motifs, et cela pour une bonne raison — toujours la même — on saute constamment d'une chose à une autre. Il faudrait arriver à pouvoir faire des séries de choses analogues. Ainsi je devrais ne m'occuper que de mes *Enfants,* de mes *Fruits* et de mes *Fleurs* (l'ornement, l'architecture, le paysage ne venant que comme accessoires) ; me livrer à des études sérieuses sur tout cela, et n'aborder d'autres sujets que quand j'aurai produit une suite de compositions d'*Enfants* absolument satisfaisantes. Pour la nature morte, le gibier, etc., faire de même. Avant de procéder à l'exécution, m'identifier avec le motif au moyen de nombreuses études sur nature, et peindre ensuite de souvenir en m'aidant de

mes études. Puis, quand je me serai fait l'œil et la main à une chose, la reproduire souvent avant de passer à une autre. »

Voilà la ligne de conduite bien établie. Il a même, nous dit-il, pris soin de l'inscrire sur son agenda. — Lui sera-t-il possible de s'y conformer ? Pendant qu'il prend ces belles résolutions et que la maladie le réduit à un demi-repos, le clergé de Saint-Eustache s'impatiente. Séchan, pour lequel il travaille aussi, vient le relancer. « Il me dit être très inquiet parce que je n'avance pas assez vite ; cela est causé par mes jambes, sur lesquelles je me soutiens à peine. » Quant à l'Administration des Beaux-Arts, elle réclame à grands cris les deux bustes enguirlandés de fleurs, que les Gobelins doivent mettre sur leurs métiers.

Cette commande assez malaisée à mener à bonne fin, — on l'a bien assez vu, — et dans l'exécution de laquelle il lui fallait contenter tout le monde, et surtout son inconstant modèle, ne devait pas avoir un meilleur sort que les autres commandes officielles attribuées par l'Empire à Galland. Commencée en 1854, la traduction de ces deux portraits fut achevée en 1858. Mais, au lieu d'être placés tout de suite au palais de l'Élysée pour lequel ils avaient été tissés, ils furent conservés dans les magasins des Gobelins, où l'incendie de 1871 ne les épargna pas plus, que n'avaient été épargnées les peintures de Saint-Cloud et du ministère des Finances. Seuls les modèles peints par Galland nous ont été conservés. Nous en reproduisons un ici, et cette reproduction nous dispenserait de parler davantage de ce travail assez ardu et peu fertile en satisfactions bien vives, s'il ne marquait le début des relations de notre artiste avec cette Manufacture des Gobelins, dont il devait par la suite devenir un des hauts fonctionnaires.

Dans leurs commencements, il faut bien l'avouer, ces relations ne furent pas empreintes d'une ardente cordialité. Le *journal* contient à ce sujet une double note d'une brièveté énigmatique, mais qu'un léger commentaire complètera peut-être utilement. — Commençons par la double note :

« 26 *août* 1854. — Je vais aux Gobelins. Le directeur me reçoit assez froidement, il me promet de venir demain à Auteuil.

« 27 *août*. — Il vient à deux heures. Il n'est pas plus chaud devant mon tableau que lors de ma première visite. Je plains sa femme s'il a toujours cette tête-là. »

La *tête* de M. Lacordaire, lors de sa seconde visite, puisque *tête* il y a, s'explique par une petite mésaventure que Galland n'indique sur son *journal* que par un mot souligné, mais que, jusqu'à la fin de sa vie, il aimait fort à raconter avec de grands éclats de rire.

Le 27 août était un dimanche; or, de l'éducation commerciale que lui avait donnée son père, et de son passage à l'atelier Cicéri, Galland avait gardé la coutume de considérer le jour du Seigneur comme un temps de repos, et, une fois marié, il avait pris l'habitude de recevoir à sa table, ce jour-là, quelques bons et fidèles amis, jeunes comme lui, et comme lui ennemis de la mélancolie. A deux

heures, quand M. Lacordaire sonna à la porte de la petite maison d'Auteuil, on était encore à table et, qui mieux est, dans le jardin. On causait, on riait; aussi



FRONTISPICE POUR LE CAHIER DES « DESSUS DE PORTE ».

lorsque la cuisinière, ayant mal entendu le nom du visiteur, vint dire gravement :

— Monsieur, c'est l'accordeur.

Galland, qui avait oublié pour un instant les Gobelins, sa commande de modèles, la tapisserie et le reste, répliqua :

— Eh bien, dites-lui qu'il se mette au piano, et recommandez-lui surtout de ne pas faire trop de tapage.

Et c'est seulement une demi-heure plus tard que Galland, n'entendant pas le piano fonctionner, s'avisa d'entrer dans l'atelier qui servait de salon, où il trouva M. l'administrateur des Gobelins insuffisamment remis de la réception singulière qui venait de lui être faite.

Ce n'est pas, au surplus, la seule anecdote amusante, joyeuse ou simplement épisodique et intéressante, que contienne le *journal* durant cette année 1854, le seul événement curieux auquel il fasse allusion. J'y relève, à la date du lundi 1er octobre, cette note, qui éveillera certainement chez plus d'un de mes lecteurs de lointains souvenirs. « On dit partout que Sébastopol est pris. » Et au dimanche suivant : « La prise de Sébastopol était une fausse nouvelle. » Ceux qui vivaient à cette époque, déjà bien loin de nous, n'ont certes pas oublié l'explosion d'enthousiasme provoquée dans tout Paris par cette nouvelle anticipée, et la désillusion qui suivit le démenti apporté par la seconde de ces deux dépêches.

J'y trouve également le gai récit de la remise solennelle faite par Galland à Maxime Claude, son cousin, devenu son beau-frère, et qui avait tout récemment quitté les affaires pour s'adonner à la peinture, d'une belle palette d'honneur, avec un couteau et un appui-main tout enrubanné.

Puis c'est un voyage à Fontainebleau, en compagnie de Claude et de sa femme, exécuté à l'occasion des fêtes du 15 août, avec la narration détaillée de la visite au château, des longues courses en forêt, des *chevauchées* à âne. Maxime Claude, en déployant ses aptitudes cavalières sur les aliborons de Fontainebleau, ne se doutait pas alors qu'il deviendrait le peintre attitré des élégances hippiques; et Galland, en décrivant les splendeurs de Franchard et des gorges d'Apremont, en consignant sur son *journal* l'émerveillement que lui causait la vue du Bas-Bréau, ne soupçonnait pas que, charmé, fasciné par cet admirable pays, il y reviendrait pour se créer un logis d'artiste qui fut sa « folie ».

Le retour de cette première visite à Fontainebleau fut assez mouvementé. A l'arrivée de nos voyageurs à Paris, les fêtes n'étaient pas encore terminées. Galland eut grand mal à se procurer, à la gare de Lyon, une voiture pour retourner à son domicile. Encore le laissa-t-elle à l'entrée des Champs-Élysées, à cause de la foule et des illuminations. Il lui fallut regagner Auteuil à pied, avec sa pauvre femme que sa grossesse fatiguait outre mesure. Ce début n'était pas heureux, et il n'en aurait pas fallu davantage, dans bien d'autres circonstances, pour lui faire prendre en grippe un pays dont la visite présentait de telles difficultés. Il n'en fut rien, toutefois. Il arrivait chez lui exténué, mais l'esprit plein de ces sites merveilleux et avec l'envie folle de contempler de nouveau cette superbe nature.

Nous aurons, du reste, occasion de reparler de Fontainebleau, qui tint par la suite une grande place dans sa vie. Ce que je ne saurais, par exemple, omettre ici, — car ce trait achève de le peindre, — c'est de constater qu'en cette année 1854, si occupée, si remplie, qui marque ses vrais débuts à Paris, notre artiste caresse déjà cette pensée qui le préoccupera toute sa vie : être utile aux jeunes gens qui



FRONTISPICE

Pour le « deuxième cahier des peintures et sculptures décoratives ».

Musique, Science, Agriculture, Horticulture, Armes, etc. (1856).

veulent embrasser son art si difficile, et leur fournir un ensemble de modèles permettant de résoudre, sans trop d'efforts ou d'hésitations, les problèmes si complexes qui leur sont journellement posés.

Pour cela, il rêve de constituer à leur usage une série d'albums dans le genre de ceux composés par Le Pautre, Meissonnier, Oppenhord, mais plus complets, plus pratiques et surtout plus modernes. Et le voilà qui décide de peindre sur une toile d'un grain un peu fort, imprimée à une couche et teintée en gris bleu, des trophées à grandeur d'exécution. Puis, une fois trouvées et mises à l'effet, il réduira ces compositions au carreau et les lithographiera sous le titre de *Trophées peints et lithographiés par P.-V. Galland.* Et il ne faut pas croire qu'il s'en tienne à de vagues intentions. La résolution une fois arrêtée en principe, il passe tout de suite à la mise en œuvre.



FRONTISPICE POUR « L'ART DÉCORATIF ».

« J'ai noté le projet de ne faire dans un de mes volumes que des motifs d'enfants, écrit-il. Commencer mon ouvrage par ces motifs. Cette suite aurait pour titre : *Motifs d'enfants appropriés à la Décoration.* J'ai déjà un très grand nombre de sujets, que je n'aurai qu'à repasser et à étudier : *Enfants pour frontons, pour médaillons, pour armoiries, pour plafonds; Jeux, Sciences, Arts,* etc.

« 6 *septembre.* — Je travaille jusqu'à onze heures à composer mes titres pour les *Trophées de musique, de sciences, d'agriculture, d'horticulture, d'armes...* Je suis très content de ma matinée. »

Quelle fortune ce serait aujourd'hui pour nos jeunes artistes, de posséder une mine pareille de renseignements! Mais la réalisation de ce labeur énorme, dont il envisageait, sans en être effrayé, les difficultés innombrables, eût exigé beaucoup de temps, et c'était justement là ce qui lui faisait surtout défaut. Bientôt il dut lui-même le reconnaître.

« N'est-ce pas, écrit-il, se tailler une excessive besogne, que de dessiner et de peindre en grisaille, en grandeur naturelle, les motifs de mon ouvrage? C'est cependant le meilleur moyen pour arriver à faire une chose vraiment artistique et bien en proportion dans tous ses détails. »

La besogne n'était peut-être pas, comme il pouvait le penser, au-dessus de ses forces; mais, pour la réaliser, il eût fallu s'y consacrer tout entier. Or déjà Galland n'était plus libre. Il ne s'appartenait plus, il était pris dans l'engrenage. Bientôt sa famille, en s'accroissant, va lui créer encore, avec des charges et des joies nouvelles, des devoirs nouveaux; et le temps qu'il consacrera à satisfaire un rêve généreux lui semblera un vol fait à ceux qu'il aime.

Ainsi, toutes ces belles et généreuses résolutions n'aboutirent qu'à la composition de quelques modèles, à la confection de titres qui devaient servir de frontispices à ses divers cahiers d'ornements, à des esquisses tracées directement sur vingt-cinq pierres lithographiques, qui furent, un beau jour, reportées chez Lemercier, et dont les dessins, demeurés à l'état d'indication, furent effacés pour faire place à d'autres. Si les procédés héliographiques, aujourd'hui si répandus, avaient alors été d'un usage courant, le projet de Galland fût devenu d'une réalisation presque facile. Ce sont eux qui nous ont permis de conserver ici les trop rares feuillets sauvés de ce regrettable naufrage.

Mais n'est-il pas curieux qu'en ces années 1853 et 1854, qui marquent ses vrais débuts, nous voyions s'esquisser tous les événements qui auront par la suite une influence décisive sur la carrière de ce grand artiste?



FIGURE
POUR L'ÉGLISE
SAINT-EUSTACHE.





P.V. Galland pinx[t]. Heliogr. Ducourtioux et Huillard

FÊTE VÉNITIENNE

(Improvisation)

dite "la belle esquisse"



MANTEAU D'ARLEQUIN POUR LE THÉATRE DU CERCLE ARTISTIQUE.

VI

TRAVAUX MULTIPLES. — PARIS, MARSEILLE, MADRID, LONDRES, STUTTGART, NEW-YORK. — UNE GRANDE FÊTE VÉNITIENNE DANS UN RIDEAU DE THÉATRE.

La persistante infortune qui s'attacha à toutes les commandes officielles que l'Administration impériale accorda à P.-V. Galland, la radicale destruction de tous ceux de ses travaux qui, ayant un caractère public, semblaient les plus propres à lui assurer un juste renom dans l'avenir aussi bien que dans le présent, son abstention résolue des Salons annuels, et, comme conséquence, l'absence de tout contact avec la foule, suffisent amplement à expliquer le peu de popularité que posséda son nom, presque jusqu'à sa mort.

Et si l'on doit s'étonner de quelque chose, ce n'est pas de cette demi-obscurité dans laquelle il se complut du reste, quoiqu'elle chagrinât un peu ceux qui lui étaient chers. C'est plutôt qu'en dépit de sa valeur personnelle et de son admirable talent, il n'ait pas encore été davantage ignoré de la foule. Grâce, en effet, à un certain nombre de commandes particulières dont il s'était tiré tout à son honneur, il arriva assez vite à être connu et apprécié par un groupe relativement nombreux d'amateurs éclairés et compétents. Fait remarquable, ce groupe alla toujours en grossissant et bientôt lui constitua une clientèle aussi dévouée que fidèle, chez laquelle il trouva, jusqu'à la fin du Régime impérial, le moyen d'occuper utilement son infatigable activité.

L'hôtel du marquis Casariera où il exécuta, en 1853, deux plafonds et une grande voussure, marque le départ, à Paris, de ces travaux de décoration



ESQUISSE D'UN TRUMEAU
Pour l'hôtel de M. Grandval, à Marseille.

privée. Du premier coup il sut faire acte de maîtrise. Il fit preuve de cette science si rare, et qu'il posséda plus tard à un si haut point, d'unir l'architecture et la peinture en un tout qui charme l'œil, et fait également honneur aux deux principaux artistes, le peintre et l'architecte, chargés de mener à bien l'œuvre entreprise.

Avant de lui confier la décoration du ministère des Finances, M. Fould, sur la recommandation de Labrouste, qui était son architecte, lui avait demandé un plafond pour son hôtel de la rue de Berry, et il s'était tiré de cette autre épreuve avec un bonheur indiscuté. Puis, conjointement avec ses travaux de Saint-Eustache, du ministère des Finances, du palais de Saint-Cloud, il avait été chargé de peindre d'importantes décorations pour l'hôtel de M. Garfunkel, à Auteuil (1856); pour les salons de M. Lebœuf (1858) et de Presles (1859), à Paris; pour l'hôtel de M. de Scherer, à Lille (1860).

Ces commandes étaient comme le prélude d'ouvrages de décoration plus importants, qu'il allait être appelé bientôt à entreprendre. En 1863, M. d'Erlanger lui demandait deux vastes plafonds pour son hôtel, et M. Cail sept plafonds, une douzaine de dessus de porte et de panneaux décoratifs. L'année suivante (1864), il livrait encore pour l'hôtel Parent, place Vendôme, trois plafonds, un grand panneau, traduit plus tard en tapisserie, et des dessus de porte nombreux. Enfin, en cette même année, il avait à exécuter pour l'hôtel Aguado, rue de l'Élysée, toute une suite de plafonds, d'ornements et de tentures.

On est à la fois heureux et surpris de voir avec quelle aisance — résultat d'une laborieuse fécondité — l'artiste se meut au milieu de ce débordement de commandes, et la facilité relative avec laquelle il arrive à résoudre les multiples problèmes qu'elles comportent. Bientôt ce n'est plus seulement à Paris et à Lille qu'il jouit auprès des vrais amateurs d'une réputation justement méritée. Sa renommée, sans cesser de rester confinée dans un certain milieu raffiné et aristocratique, s'étend au dehors. En 1865, il est appelé au delà des Pyrénées par M. Calderon, qui lui confie l'exécution d'un plafond important. Et cette première décoration, exécutée en Espagne, lui vaut des commandes considérables de M. Lassala et du marquis de Guadalcazar.



ESQUISSE D'UN TRUMEAU
Pour l'hôtel de M. Grandval, à Marseille.

Quatre plafonds et huit dessus de porte lui sont demandés par le premier, alors qu'il peint pour le second des panneaux décoratifs, des plafonds et aussi des dessus de porte. Les négociations qui précédèrent la conclusion de cet important marché sont amusantes à suivre dans le *journal* du Maître, dont les indiscrétions sont parfois piquantes. Si l'enthousiasme des seigneurs espagnols était grand, il ne paraît pas, à l'en croire, que leur générosité fût égale. C'est presque le seul passage de ces notes où l'on trouve la trace d'un marchandage sérieux, et de prix vivement contestés et longuement débattus. Et le fait est d'autant plus à retenir, que Galland lui-même, au déclin de sa carrière, faisait, dans une occasion solennelle, cet aveu bon à noter :

« J'ai pour principe d'exécuter mes commandes sans m'inquiéter du prix.

Je ne le dis pas aux clients, car il y en a qui marchanderaient. Dans l'atelier de tout artiste qui se respecte, les sacrifices doivent être journaliers, et jamais la question commerciale ne doit prévaloir. »

Une large compensation, toutefois, était réservée à Galland, compensation qu'il ne prévoyait pas en concluant ces affaires transpyrénéennes. D'un séjour de trois mois qu'il dut faire à Madrid, il rapporta une connaissance précieuse, celle de Velasquez, qui du premier coup le conquit, relégua au second plan ses maîtres jusque-là préférés, et balança ses chers Vénitiens eux-mêmes.

« Les peintures de Velasquez sont d'une admirable facilité et faites toutes de premier jet...; les Ribera, les Murillo ne se soutiennent pas à côté de ce maître, plus hardi et plus vrai que Van Dyck et tous les Flamands. »

Telle est l'impression qu'il s'empresse de consigner en sortant de sa première visite au musée de Madrid, et quelques jours avant son départ, étant retourné pour considérer une dernière fois les œuvres admirables de ce maître surprenant, il note au bas de son carnet les lignes qui suivent :

« Rien de tout ce qui entoure les tableaux de Velasquez ne peut résister à la comparaison. Comme vérité et simplicité d'exécution, Murillo à côté de ce grand homme semble tout de convention; Ribera est sec, dur et noir; les maîtres italiens, les Romains surtout, sont faux de couleur et maniérés de formes. J'en excepte, toutefois, l'École vénitienne... »

Mais l'Espagne n'était pas seule à le réclamer. Il est appelé à Londres pour y exécuter, dans l'hôtel du baron de Rothschild, un plafond magistral représentant *Apollon et les Muses*. Un riche Marseillais, M. Grandval, le charge de décorer son habitation du Prado, et la villa qu'il vient de faire construire à Sainte-Marguerite; et il trouve moyen d'embellir ces deux habitations des compositions exquises que nous reproduisons. Séduit par leur délicieuse fraîcheur, un compatriote de M. Grandval, M. Darier, lui demande de grandes tentures décoratives avec figures et ornements. En cette même année 1866, il est encore chargé d'exécuter huit dessus de porte représentant les *Saisons* et les *Éléments*, pour le Palais royal de Stuttgart. Puis ce sont l'hôtel de M. Mathiews (1868); la villa des Roses, à Nice, appartenant au comte Derwis; l'hôtel de Mme de Cassin; celui de M. Herter, à New-York (1869); l'hôtel de Marjoribink, à Paris, qu'il enrichit successivement de décorations charmantes; et aussi l'hôtel Garfunkel, pour lequel il exécute de nouveau deux plafonds.

Telles furent, rapidement énumérées, les principales œuvres qui posèrent les assises de sa réputation. Ces assises étaient à la fois solides et durables.

Je n'aurais garde d'essayer de décrire, même sommairement, ces ouvrages d'importance diverse. Outre que les illustrations répandues à profusion dans ce volume peuvent me dispenser de ce soin, il faut bien reconnaître que si rien n'est plus facile que d'essayer cette description, par contre, rien ne serait plus monotone.

Galland, en effet, n'était pas maître du choix de ses sujets. S'il était contraint, par la nature et la disposition des surfaces que l'architecte lui livrait, de varier à



APOLLON ET LES MUSES.

Plafond exécuté pour M. de Rothschild, à Londres.

l'infini la forme et l'étendue de ses compositions, en outre, par la destination



PLAFOND EXÉCUTÉ POUR L'HÔTEL CAIL.

même des pièces qu'il était chargé d'embellir, il était obligé de se mouvoir, au

point de vue des motifs, dans un cercle singulièrement restreint. Limité à un petit nombre de transparentes allégories ou de représentations emblématiques, toujours les mêmes : *Muses* ou *Saisons*, suivant l'importance de l'emplacement et le nombre des figures permises; *Sciences*, *Lettres*, *Arts*, *Éléments* ou *Jeux d'enfants*, suivant le plus ou moins de solennité du Salon à orner, il ne pouvait arriver à rajeunir ces « lieux communs » de la Peinture Décorative que grâce à une infatigable ingéniosité et à un charme subtil d'exécution, qui forcément échappent à l'analyse, et dont les phrases les plus expressives ne sauraient donner qu'une idée incertaine et confuse.



ÉTUDE D'ENFANT
Pour le plafond de M. Garfunkel.

Nul artiste, en effet, n'eut, en notre temps, l'inspiration plus féconde et la conception plus rapide. La merveilleuse exposition du Palais de l'Industrie, qui suivit sa mort, fut à ce point de vue un objet d'étonnement pour tous, même pour ceux qui croyaient le connaître le mieux; et je ne puis résister au plaisir de consigner ici une anecdote qui montrera combien cette admirable faculté était chez lui primesautière et se manifestait avec une singulière intensité.

En 1868, on l'avait prié d'exécuter, pour le cercle des Mirlitons, une décoration de théâtre comprenant l'encadrement de la scène, le rideau et une toile de fond pouvant servir un peu pour toutes sortes d'exhibitions. Comme motif de cette toile de fond, il avait résolu de représenter une manière de vue de Venise, avec palais, ponts, gondoles, etc. Un jour, il était occupé à peindre cette toile, causant avec un de ses élèves, Géraldy; il commença de lui expliquer qu'on pourrait, dans le cadre qu'il venait de tracer, trouver la matière

d'un charmant tableau de genre, et, s'animant peu à peu, sans se rendre compte au juste de ce qu'il faisait, il se mit à peindre au milieu de son décor le tableau qu'il décrivait, c'est-à-dire « la belle esquisse » (le mot est de lui) d'une *Grande fête vénitienne.* Mais il faut le laisser raconter lui-même cette étrange séance.

« Cette esquisse, écrit-il dans son *journal,* m'est venue singulièrement; je disais à Géraldy, en lui montrant sur ma grande toile du *Cercle* qu'on pouvait faire quelque chose dans le même genre, avec amélioration; et tout en parlant je me suis laissé entraîner, si bien que le soir j'avais fait cette importante composition que Géraldy découpa, et qu'il a remplacée par une pièce remise à ma grande toile. »

Mais l'imagination, chez Galland, ne se bornait pas à jouer son rôle traditionnel de « folle du logis » uniquement quand il tenait le pinceau à la main. Enchanté de son improvisation et persuadé qu'il en tirera quelque jour un tableau remarquable, il prend soin, dès le soir même, d'indiquer tout ce que l'on devait découvrir dans son esquisse assurément fort belle, mais, somme toute, un peu rudimentaire et confuse. Voici cette description curieuse, qu'on croirait tracée par un peintre romantique, bien plus que par un élève de Drolling et de Cicéri.



ÉTUDE D'ENFANT
Pour le plafond de M. Garfunkel.

« Sur une terrasse qui joint les deux corps de bâtiment d'un palais, des femmes et des hommes, jeunes et vieux, se livrent à tous les plaisirs de l'orgie. Au milieu d'eux, un troubadour, s'accompagnant sur une guitare, chante de joyeuses chansons. Les serviteurs vont et viennent. Des baisers sont échangés. Au bas, sous le pont qui porte la terrasse, sont amarrées des gondoles. Auprès des gondoliers, des gueux, des mendiants

auxquels on jette du balcon les restes du festin. Un bravo, au service de qui veut l'employer, semble attendre à la porte qu'on réclame son office. Il aura, dans son accoutrement, la coloration d'un papillon de nuit. Une bonne partie des gondoliers dormiront dans leurs gondoles, ou du moins y seront couchés nonchalamment. Au delà du pont, sur le quai, on distinguera une foule de gens en tenue de carnaval et, dans le lointain, quantité de gondoles. En face de la porte d'entrée, surmontée d'un écusson armorié, on verra une niche dans laquelle je représenterai sans doute Vénus et l'Amour. La bordure portera dans le bas un cartouche avec le lion ailé de Saint-Marc, soutenu par deux tritons. J'aurai à représenter, en camaïeu de même ton, des figures de tritons, *tritonnes* et enfants, dans le genre des anciennes tapisseries, etc. »

Ce morceau de toile, si étrangement découpé dans un décor de théâtre, nous a été conservé. Nous en donnons ici la reproduction. Il n'y a pas d'apparence que la composition si pittoresque, si pompeuse, si touffue, que Galland espérait en faire sortir ait jamais vu le jour. Dans un autre passage de son *journal*, il est de nouveau question de cette *Fête vénitienne*, et peut-être cette nouvelle mention se rapporte-t-elle à une seconde esquisse, répétition de cette même scène, qui, à sa vente après décès, fut acquise par l'État. Cette répétition, plus éclatante de couleur que la première, moins attrayante par cela même, était aussi peu achevée et laissait à l'imagination un champ tout aussi libre.

Sans doute, c'est tout ce qui naquit de cette improvisation brillante, éclose dans un instant d'enthousiasme, et que d'incessantes préoccupations ne permirent pas de reprendre; à moins qu'on n'y découvre, et la chose est possible, la première idée des décorations de l'hôtel Narischkine, qui représentent également une grande fête vénitienne, plus réservée toutefois que celle dont Galland avait d'abord entrevu les capiteuses et pittoresques folies.



MERCURE.

Étude pour le plafond de M. de Rothschild.



L'INDUSTRIE. — PROJET DE PANNEAU DÉCORATIF.

VII

GRANDS ET PETITS TRAVAUX. — HÉSITATIONS ET INCERTITUDES.
LE TEMPÉRAMENT ET LA RAISON.
L'HÔTEL DE SCHERER A LILLE. — L'HÔTEL LEBŒUF.
LES PLAFONDS DE M. GARFUNKEL ET DE M. DE ROTHSCHILD. — L'HÔTEL CAIL.
LE PLAFOND DE M. HERTER. — LE CHATEAU DE PRESLES.
LA VILLA DES ROSES.



Si Galland, lorsqu'il débridait son imagination, était capable de donner en un instant la vie aux compositions les plus mouvementées, par contre, quand il avait à compter avec les difficultés de son art de Décorateur, il ne laissait rien au hasard, et ses adorables conceptions d'apparence si facile, bien loin de jaillir de source, comme on pourrait le croire, étaient le produit de recherches incessantes, de longues méditations et de laborieux efforts. — On peut même regarder l'harmonie captivante qui enveloppe ces ouvrages comme le résultat strictement voulu et longtemps cherché de calculs trop souvent déjoués et ne réalisant que rarement l'effet rêvé par le peintre. « Me corriger d'un grand défaut dont souvent je souffre. Celui

de décider sans avoir assez réfléchi », est une note que l'on relève à tout instant dans ses papiers, sur ses carnets et ses livres.

Essayer de refaire l'histoire de sa vie, ce serait précisément retracer le perpétuel combat qui se livra entre la fertilité de son imagination, admirablement servie par la débordante aisance de son crayon ou de son pinceau, et son extrême conscience, dominée par le besoin de se conformer aux exigences si particulières de l'art qu'il exerçait, et aussi par un espoir de « faire mieux » qui trop souvent, hélas! lui devint funeste. Nous avons constaté, au précédent chapitre, et de son aveu même, que jamais, à aucune époque de sa vie et malgré la difficulté des temps, la question d'argent ne parvint, chez lui, à primer les autres. Souvent des travaux





ÉTUDES D'ENFANTS POUR « LE JEU ».

(Hôtel de Scherer, à Lille.)

peu considérables et maigrement rétribués lui fournirent l'occasion d'études fort longues, très délicates et qu'on pourrait croire, si on ne l'avait connu, compliquées à plaisir. Un exemple choisi entre cent en fournira la preuve.

Nous avons dit plus haut que Galland fut chargé par M. de Scherer, de Lille, de décorer son hôtel. Cette décoration, entre autres motifs, comprenait deux dessus de porte, ayant pour sujet le *Jeu* et la *Lecture*. L'un et l'autre étaient payés 500 francs. Après avoir tracé de nombreux croquis sur papier, Galland, croyant tenir sa double composition, se met avec ardeur au travail, la reporte sur toile et en quelques jours ébauche le tout. Puis, subitement, il est pris de scrupules. Il efface le *Jeu*, modèle des maquettes en terre, et d'après ces maquettes exécute une étude en grisaille qui lui demande un long temps. Ce retard impatiente M. de Scherer. Une lettre de Lille arrive si impérieuse, si pressante, que brusquement il part emportant ses études et ses toiles ébauchées. En huit jours tout était terminé et mis en place, et ce travail, en dehors du *Jeu* et de la *Lecture*, comptait dix autres dessus de porte ou de glace de mêmes dimensions. Lui-même s'émerveille de la rapidité de son exécution. Il en cherche la cause et voici ce qu'il écrit :



L'ASTUCE.

Panneau décoratif pour l'hôtel de M. Cail.

« Les raisons qui me font aller très vite quand je travaille sur place, sont les suivantes : pas d'études préparatoires, pas de distractions de famille, pas de temps employé autrement qu'au travail... et enfin l'envie de rentrer chez moi. »

Il aurait pu résumer sa pensée en moins de mots :

« Pas d'incidences, nécessité d'aboutir, impossibilité de s'égarer dans la décevante recherche du mieux. »

Si j'ai raconté en détail comment Galland se tira d'affaire avec la commande de Scherer, commande, somme toute, secondaire, c'est que cette anecdote assez simple est, en ce qui le regarde, absolument caractéristique et résume toute une phase de sa vie. Sa facilité de conception et d'exécution lui était particulièrement suspecte. Plus le travail lui semblait entraînant, et plus il se méfiait de lui-même; non pas par défaut d'audace ou incertitude de ce qu'il voulait; il avait au contraire dès le premier instant une vision très nette et presque définitive du résultat qu'il devait s'efforcer d'obtenir; mais la traduction de cette vision était à chaque instant entravée par l'idée qu'il se faisait des difficultés sans nombre inhérentes à la Peinture Décorative.

« Il faudrait, écrivait-il, qu'un travail de Décoration fût rétribué de façon qu'on pût beaucoup y réfléchir et se déplacer aussi souvent qu'il est nécessaire. On ne doit jamais oublier que l'exécution en dehors de la place que l'œuvre est appelée à occuper est un non-sens, et que le seul remède à apporter à cette façon d'opérer est dans les visites réitérées qu'on fait à l'emplacement destiné à recevoir la décoration... La Raison doit prendre, dans l'exécution de ces grands ouvrages, le pas sur le Tempérament. Un homme qui a une pierre à intercaler dans un mur qu'il élève, de concert avec d'autres hommes, ne doit-il pas se rendre un compte exact de la place qui lui est réservée et voir comment on bâtira sur sa pierre? Le peintre de tableaux fait son mur tout seul. Il ne compte qu'avec soi. Cela est certainement beaucoup plus agréable. Pour la Décoration, c'est le contraire. »

Tout cela est fort sagement pensé. Mais la sagesse et la peinture sont deux choses, sinon exclusives l'une et l'autre, du moins suffisamment distinctes, pour ne pouvoir se remplacer au besoin. C'est par le tempérament bien plus que par la raison qu'on est artiste, j'ajouterai surtout grand artiste; et s'il convient de gouverner ce tempérament, de le tenir en bride, encore faut-il ne pas le réduire à une domesticité aboutissant forcément à l'émasculation. Combien de fois le besoin de corriger ce qu'il croyait être un défaut d'harmonie n'entraîna-t-il pas notre peintre à défaire et à refaire ensuite ce qu'il avait jugé d'abord satisfaisant!

En 1858, chargé d'exécuter la décoration du salon de M. Lebœuf, il croit s'apercevoir que les marbres formant le champ des dessus de porte ont été ébauchés dans des tons trop chauds, trop vigoureux. Il a l'idée de les atténuer en les frottant avec des demi-pâtes grises : « Ce qui me fait, écrit-il, un joli travail. » Le lendemain, il veut reprendre ses sujets. — Amère déception; il trouve les fonds lourds et embus. Pour parer à ce mécompte, il s'avise d'un subterfuge qu'il note tout de suite sur son carnet pour s'en resservir au besoin :

« En finissant les contours violacés de mes fleurs et de mes fruits, j'ai frotté un glacis de *momie*, qui m'a donné un ton charmant à travers lequel on voyait le ton de *frottaille*, ce qui produit un effet transparent et profond. »

Du coup il est ravi; mais sa satisfaction devait être de courte durée. Le soir, après avoir longtemps dessiné à la lampe, il redescend à son atelier, examine longuement ses dessus de porte; puis cet examen terminé, il remonte tout découragé, et au-dessous de la note enthousiaste qu'on vient de lire, il trace l'observation suivante :



ÉTUDES D'ENFANTS
Pour le plafond de M. Lebœuf.

« En quittant mon travail ce soir, je m'aperçois que tous ces procédés ne valent pas la simplicité avec laquelle j'ai ébauché sur papier ces mêmes dessus de porte. Les procédés nous préoccupent, nous absorbent, nous font oublier la simplicité et la poésie des choses! »

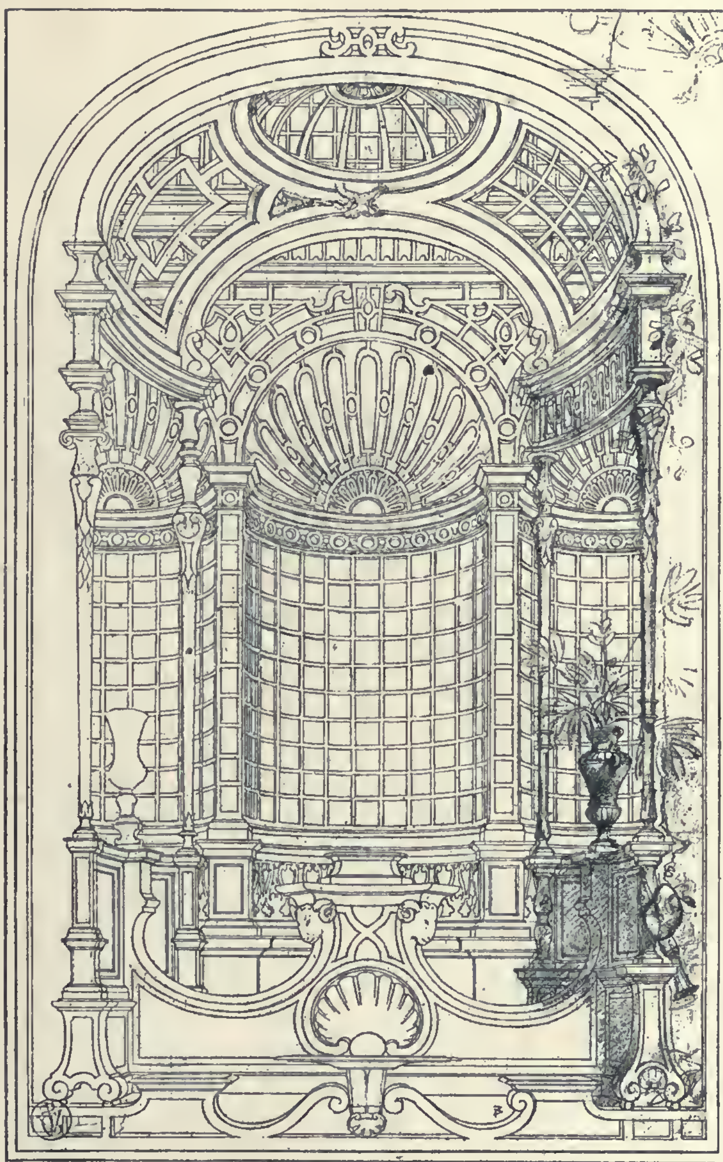
Ils rentrent, en effet, dans la catégorie de ce qu'on peut appeler « les petits moyens », et plus tard il proclamera qu'il faut se méfier des « petits moyens » comme de la peste. Pour le moment, le résultat de ces belles et ingénieuses recherches est des plus simples. Tout est à recommencer, et il recommence.

L'exécution du second plafond, qui lui fut commandé par M. Garfunkel, lui causa des déceptions analogues; mais ces déceptions provenaient d'une autre cause.

« J'ai un grand défaut contre lequel il faut me tenir en garde, écrit-il au sujet de ce travail, celui de ne pas revoir assez mes études. J'y retombe encore une fois à propos de ce plafond. J'en avais commencé l'exécution suivant la coloration d'études faites d'après les tapisseries des Gobelins. Les chairs étaient très claires, très simples, colorées avec un seul ton chaud. L'étude de la figure tenant une trompette en était le type. C'était frais, simple, riche. Ne voyant plus ces études, n'y songeant même plus et n'ayant devant les yeux que mes esquisses avec leur fond bleu dur, je me suis détourné de mon point de départ... et ce n'est qu'après

m'être donné bien de la peine, après être tombé dans des tons bleus, durs et froids, après avoir exécuté des nuages plombés, que je m'aperçois du grand tort que j'ai eu de perdre de vue mon point de départ. »

Plus heureux cette fois, il parvient à corriger ces défauts au moyen de glacis,



MODÈLE DE NICHE EN TREILLAGE SIMULÉ.
Pour l'hôtel de M. Cail.

et en recourant à des dessous bleus et verts dont il avait déjà tiré, lors de l'exécution du plafond de M. de Rothschild de Londres, un excellent parti. Il constate que cette manière de procéder « donne de l'imprévu, de la fraîcheur et de la force » ;

mais cela rentre encore dans la catégorie des « petits moyens ». Que faut-il donc pour faire une chose complète? Il va nous le dire : « Connaître la nature par cœur et aller de passion. »

Dix fois il revient sur ce sujet et cherche à bien établir par le raisonnement, à se prouver par de nouveaux exemples, à se persuader, en un mot, que, dans la branche toute spéciale de la peinture où il s'est volontairement cantonné, c'est bien là qu'est pour lui le salut et la réussite.

« J'ai un défaut, écrit-il le 4 juillet 1867, un énorme défaut. Il consiste dans les continuels changements que j'apporte à ma première idée. J'ai grand tort de ne pas terminer mes croquis sur le papier même où j'ai cherché ma composition. Reporter un dessin sur un papier nouveau au moyen d'un calque, c'est vouloir prolonger inutilement le travail, sans compter que le dessin ainsi reporté perd une grande partie de son charme. De même pour la peinture, il faut laisser à la verve sa part d'action et ne pas s'appliquer à trop arrêter les choses en dehors de la toile même. Certes, il ne faut pas y jeter les masses légèrement et sans études préalables; mais, à trop vouloir se préparer, on perd son entrain; et les résultats qu'aurait pu donner la confiance en soi ne sauraient s'obtenir par des incertitudes prolongées. Mes voussures du grand salon Cail sont parfaitement venues et vite, parce que je n'ai pas tâtonné. J'ai tout de suite cherché mes mouvements. J'ai dessiné mes quatre motifs en grandeur d'exécution, j'ai calqué, piqué et porté sur toile, j'ai passé le trait à l'eau, j'ai lavé à l'aquarelle les masses des draperies, et du premier coup j'ai peint mes chairs. Huit jours après, c'était bon à mettre en place. »

Ce sont, présentés sous une forme non moins saisissante, presque les mêmes arguments que ceux notés à la suite de sa conversation avec Dieterle consignée dans un précédent chapitre. Elles reparaissent encore, et dans d'autres termes, à-propos d'un plafond exécuté pour M. Herter (2 mars 1869).

« Je termine en ce moment, écrit-il, le plafond Herter, et je vois combien j'ai eu tort de ne pas faire à l'avance une esquisse peinte. J'aurai, à cause de cette négligence, fait trois fois le travail sur ma grande toile. Il en a été de même pour mes plafonds Cail et Rothschild. A l'avenir, je ne devrai plus m'écarter de la façon de procéder que je vais indiquer ici : tout d'abord j'exécuterai une première esquisse de petite dimension qui ne doit contenir que des taches. Une fois les taches trouvées, je chercherai, dans une grisaille d'un ton quelconque, les mouvements et un peu les formes. C'est en m'inspirant de ces mouvements que je travaillerai d'après nature en exécutant particulièrement des dessins, et c'est après avoir réuni tout ce qu'il me sera possible de dessins que j'attaquerai le travail sur la toile... »

Il ne faudrait pas croire toutefois que, même en suivant ce programme si fermement arrêté, il arrive à se satisfaire. Jamais artiste ne fut plus clairvoyant à l'endroit de ses défauts et plus sévère pour ses propres erreurs. Dans une de ses notes, il constate, avec une modestie et une bonne foi devenues bien rares, que les « motifs d'enfants », exécutés pour la plupart de ses dessus de porte, manquent de

« plantation perspective ». Nous venons de le voir, à propos du plafond Garfunkel, se féliciter de l'emploi de certains tours de main, dont il avait fait précédemment usage dans l'exécution du plafond de Rothschild, de Londres. Au bout de quelques mois il retourne en Angleterre, pour revoir cette peinture qui fait l'admiration de



LES CINQ SENS.
Plafond pour l'hôtel de Mme de Cassin.

tous les visiteurs, et, à son grand désespoir, il en trouve le ciel huileux et plein de taches. La superposition de couleurs demi-pâtes et de glacis lui semble avoir amené du rance et amoindri le modelé. Somme toute, le résultat lui paraît mauvais et il rentre en France tout chagrin, presque désolé.

Le plafond exécuté en 1859, pour le château de Presles, ne le contente pas davantage. Les enfants du milieu sont trop forts, trop près, trop brillants. L'architecture d'alentour, par contre, lui semble bonne. Les moulures, les fruits, le ciel

même lui paraissent presque satisfaisants... Mais il voudrait que les enfants fussent plus petits, plus vaporeux, afin qu'on pût les supposer bien au-dessus de l'architecture. « Cela, écrit-il, produirait un effet concave, au lieu d'un effet convexe, ce dont je ne suis pas satisfait. »

Pour la décoration de la villa des Roses appartenant au comte Derwis, à Nice, c'est autre chose. La peinture ne s'accorde pas avec les tonalités un peu montées du mobilier, non plus qu'avec l'excès des dorures.

« J'aurais dû prévenir M. Derwis, écrit-il, que le peintre et le doreur ne devaient rien faire sans préalablement m'avertir. J'aurais dû lui demander de me faire connaître les étoffes qu'il voulait employer, j'aurais dû les venir voir sur place... »

Enfin, en présence de ses grisailles de l'hôtel Cail, qu'il revoit à la fin de décembre 1866, et dont il avait pourtant été si satisfait, il écrit sur son carnet : « Toujours sec, dur et mou. » « Peu de gens, a dit La Rochefoucauld, sont assez sages pour préférer le blâme qui leur est utile à la louange qui les trahit. » Galland peut être hardiment compté au nombre de ce « peu de gens », nous venons d'en donner la preuve.

Ironie du sort! La seule de ces magistrales décorations qui trouva grâce devant ses yeux, à cause de l'élévation et du style des figures, dans lesquelles il croyait avoir enfermé comme une réminiscence des beaux spectacles entrevus en Italie, fut sacrifiée à un caprice de millionnaire. Un beau jour, l'ensemble de médaillons ornant le salon de M. Édouard André fut déposé et remplacé par une autre décoration de style rocaille. Une fois de plus le goût sévère et noble avait été vaincu par l'amour du Bibelot.



ÉTUDE DE PETITS GÉNIES

Exécutée à la sanguine.



LA TOILETTE DE VÉNUS.

Esquisse pour un des médaillons du salon de M. E. André.



AMOUR POURSUIVANT UN PAPILLON. — DESSUS DE PORTE.
(Appartient à l'État.)

VIII

LE ROMANTISME ET LA DÉCORATION. — TENDANCES NÉFASTES.
UN MOT DE BEULÉ. — UNE TRADITION RENOUÉE.
L'INTERPRÉTATION DES MAITRES. — UNE CONFIDENCE DE ROBERT-FLEURY.
COURSES A TRAVERS LES RUES ET LES MUSÉES.
RUBENS ET LES VASES ÉTRUSQUES. — UNE REMARQUE DE MEISSONIER.



EST-IL nécessaire de constater que l'extrême sévérité dont Galland faisait preuve en face de lui-même n'était nullement partagée par ceux que leurs études spéciales ou des commandes faites à l'artiste mettaient à même de voir et de juger ses travaux?

Qu'au cours d'une exécution toujours délicate et fertile en surprises, son imagination se soit souvent refroidie; rien d'étonnant à cela. Qu'aux prises avec les exigences si complexes de sa tâche, ses compositions aient perdu de leur originalité et de leur éclat; qui pourrait le trouver étrange? surtout si l'on tient compte de son application à subordonner ses travaux aux indications de l'architecture et à l'harmonie de l'ensemble. Que plus tard, comparant la conception première avec l'exécution définitive, il ait constaté que celle-ci ne tenait qu'imparfaitement les promesses de celle-là; rien encore là que de fort naturel.

Chardin n'a-t-il pas dit que la plus grande difficulté pour le peintre, c'est « de savoir conserver son esquisse »; et ne voyons-nous pas tous les ans, au Salon, des peintres, désireux d'esquiver la difficulté signalée par Chardin, nous servir leurs esquisses au lieu et place de tableaux?

Ce qui pourrait surprendre toutefois, et ce qu'on doit admirer sans réserve chez Galland, c'est sa parfaite modestie, c'est la vaillante franchise présidant à ses explications avec lui-même, c'est cette rare clairvoyance qui lui permet de signaler des défaillances dont lui seul est en état de constater l'existence, et le soin journalier qu'il prend de faire sa propre critique. Car ce n'est pas seulement en des notes, hâtivement tracées sur un feuillet de papier ou sur la page d'un livre, qu'il s'inflige ces admonestations personnelles.

C'était sa coutume, en effet, une fois l'œuvre achevée et mise en sa place définitive, de rechercher en sa contemplation le sentiment, la sensation qu'elle aurait pu donner, et, rentrant chez lui, devant son chevalet, de reprendre sur une toile blanche le motif qu'il venait de livrer et, dans une brillante improvisation, de le refaire tel qu'à ses yeux il aurait dû être.

Mais combien même parmi les plus connaisseurs, même parmi ses confrères les plus expérimentés, eussent été capables, je ne dis pas d'en faire, mais d'en voir autant! Aussi, s'en tenant à la façon dont il se tirait d'affaire, les amateurs goûtaient fort son talent. Les commandes à la fois nombreuses et variées, dont nous venons de rappeler quelques-unes des plus importantes, sont la meilleure preuve et la moins discutable de ses succès répétés. Elles attestent assez que la généralité de ses contemporains ne partageait pas son étrange et décourageant pessimisme. Lui-même, du reste, n'était pas sans se rendre compte, parfois, de l'exagération de sa sévérité.

Un jour, à Londres, perdu dans le brouillard, il écrivait :

« Ce qui me manque surtout, c'est, avec le calme, la force de tirer le meilleur parti possible des situations où je me trouve. Je m'exagère mes défauts et je doute de mes qualités, à tel point que par moment je ne me vois plus aucune de ces dernières. »

Hâtons-nous d'ajouter que la faveur indiscutée dont un public d'élite lui donnait de si nombreux témoignages, Galland la méritait par l'élégance éminemment chaste de ses figures, par la science surprenante de ses arrangements, par la distinction avec laquelle il coordonnait ses compositions, et par un je ne sais quoi fait d'émotion et d'attendrissement, qui était comme le fond de sa nature et de son caractère; car ce travailleur infatigable, cet ouvrier opiniâtre, qui, depuis le matin jusqu'au soir et quelquefois fort avant dans la nuit, s'acharnait à la tâche qu'il s'était tracée, avait un cœur pétri d'une sensibilité exquise, et débordant de tendresse pour tous ceux qui lui paraissaient mériter son affection.

Selon l'expression qu'il employa lui-même dans une circonstance mémorable, il était dans toute la force du terme un « sentimental ». Jamais il ne put supporter

la pensée de causer quelque peine à ceux qui lui étaient chers. Il suffisait souvent d'un mot mal interprété pour troubler son cœur, au point d'amener les larmes à ses yeux, et c'est cette sensibilité pénétrante dont tout son être était comme imprégné, qui, passant dans ses œuvres, leur donnait leur note caractéristique.

Pour peu qu'on les contemple, on sent, en effet, que ces demi-dieux charmants, que ces gracieuses déesses et ces adorables petits génies dont il peuple ses compositions, lui sont essentiellement chers, qu'il les aime avec passion. Son pinceau, en dessinant leurs formes, en caresse délicieusement les contours, et il sourit si doucement à leur image naissante, que, tout heureux d'apparaître à la lumière, ils semblent nous sourire à leur tour. Courbet disait qu'il ne pouvait peindre des anges, n'en ayant jamais vu. Galland en voyait partout, dans le monde réel aussi bien que dans ses rêves d'artiste.



ÉTUDE D'ENFANT A LA SANGUINE.

Parfois, au souvenir des impressions lointaines, de ces robustes et magistrales visions rapportées de la Farnésine et du Vatican, son infatigable crayon paraît vouloir renoncer à ces douces et charmantes représentations, pour s'élever jusqu'à l'austérité du grand style. C'est la Renaissance entrevue en Italie et toujours admirée, qui se réveille en lui. Alors il trace comme *memento*, en marge de ses cahiers, les noms de Mantegna, de Léonard et de Botticelli; mais généralement ce grand élan vers une supériorité quelque peu conventionnelle ne dure guère. Il est promptement ressaisi par son tempérament; il redevient « sensible ». C'est assez dire que le XVIIIe siècle le réclame, et que Watteau et Fragonard font à leur tour valoir leurs droits.

Il a raison, au surplus, de se montrer fidèle à ce dernier culte, car il faut bien le reconnaître — et ce n'est pas là son moindre mérite — dans le domaine de la Décoration, il eut cet insigne honneur de restaurer les traditions oubliées et de renouer, avec les Boucher, les Coypel, les Natoire, le fil distendu par Vien, Devosges, David, et brusquement rompu par le Romantisme, plus ou moins conscient de la révolution qu'il s'efforçait d'accomplir.

Jamais artistes, en effet, ne poussèrent plus loin que les maîtres de 1830 l'oubli ou le mépris des règles les plus élémentaires de la Décoration. Non seulement les peintres de ce temps, pour la plupart, ne se préoccupèrent que rarement de faire rentrer leurs compositions grandes ou petites dans l'harmonie générale du plan qui leur était imposé; mais on dirait qu'ils affectèrent systématiquement de

méconnaître les prescriptions les plus pressantes de l'inexorable bon sens. Nos plus somptueux palais en fournissent, hélas! un nombre assez varié de mémorables exemples.

Ne voit-on pas au Louvre vingt plafonds exécutés en ce siècle, qui, contresens énorme, ne *plafonnent* pas; vingt toiles gigantesques, pages d'histoire comme le *Charlemagne et Alcuin* de Schnetz, ou le *Louis XII aux États généraux* de Drolling; anecdotes artistiques, comme *Poussin présenté à Louis XIII* d'Alaux, ou encore tableaux de bataille, comme l'*Expédition d'Égypte* de Cognet et *Henri IV à la bataille d'Ivry* de Steuben, qui, conçus et exécutés pour être vus verticalement, produisent, étant placés horizontalement au-dessus de nos têtes, l'effet le plus extravagant qu'il soit possible d'imaginer?

Ajoutons que l'impression laissée par ces tableaux est d'autant plus fâcheuse que, comme couleurs et comme formes, ces peintres serrent de très près la réalité; aussi leurs personnages, leurs chevaux, leurs monuments, leurs paysages, qui visent à faire illusion, menacent-ils perpétuellement la tête du visiteur, sur laquelle ils ne manqueraient pas de s'écrouler, s'ils ne constituaient une fiction malséante.

« Aujourd'hui, écrivait Beulé, en 1859, presque tous les artistes, lorsqu'on leur demande un plafond, se contentent de peindre chez eux un tableau de la grandeur voulue. L'acquéreur sera libre de le placer où il lui plaira, droit ou renversé. Il est vrai qu'il peut le décrocher plus tard et le remettre dans sa position naturelle. »

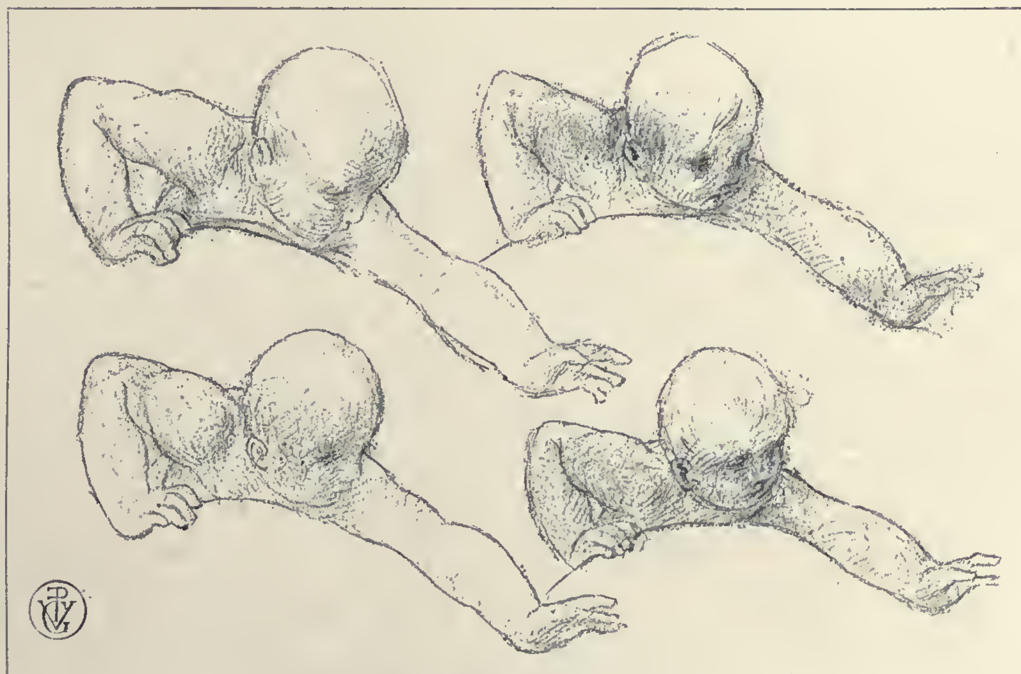
Ainsi parlait un homme d'esprit; mais que faire contre l'absence de raison? Et ce qui peut paraître absolument extraordinaire, c'est que les maîtres regardés encore aujourd'hui comme les plus grands, les plus illustres de ce temps, ne semblent pas avoir été choqués par cette méconnaissance incompréhensible de la logique. M. Ingres n'a-t-il pas peint l'*Apothéose d'Homère* pour servir de plafond; et n'est-il pas curieux qu'au cours de l'exécution de cet important ouvrage, — et l'on sait le temps qu'elle dura, — il ne lui soit point venu à l'esprit qu'un semblable sujet, traité comme il faisait, aboutissait forcément à un contresens indiscutable?

Qu'aurait-il répondu, en effet, si l'on eût pris l'excessive liberté de lui faire observer que son plafond ne *plafonnait pas?* Peut-être ce qu'à une remarque du même genre répondit un « maître » contemporain : « Sachez, monsieur, que je ne fais pas des plafonds. Je fais de la Grande Peinture! »

Il était bon de se rappeler où on en était arrivé, en fait d'aberrations décoratives, pour bien comprendre l'effort tenté par Galland, dans le but de réagir contre ces tendances néfastes, et, par suite, le service qu'il rendit à l'art contemporain. Mais s'il renoua la tradition avec les maîtres du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, Galland n'abdiqua pas pour cela son originalité; il ne renonça pas à cette personnalité qui caractérise le grand artiste. Il sut en outre rester moderne. Ses figures sont bien de lui. Elles ne sentent ni l'imitation ni le pastiche. Elles lui appartiennent, et à nous aussi; car, de la pointe des pieds à la cime des cheveux, elles sont nos contempo-

raines. Et cela s'explique : même lorsque Galland demandait son inspiration à ses maîtres favoris, il avait soin de faire subir de telles transformations à ses emprunts, que ceux-ci en devenaient forcément méconnaissables.

Ses procédés de travail, qu'il eut soin de consigner sur son *journal*, vont nous édifier, au surplus, sur sa manière d'opérer et nous faire comprendre à l'aide de quels artifices il savait mettre d'accord les traditions et le goût moderne. Ayant constamment à représenter des génies jouant sur les nuages ou gracieusement perchés sur de flexibles rinceaux, il n'avait garde de s'efforcer de donner à des



RECHERCHE D'UN GESTE.

Étude à la sanguine.

êtres purement conventionnels une apparence de réalité qui eût juré soit avec la place qu'ils occupaient, soit avec leurs propres attitudes. Aussi, pour échapper à cet aspect trop réel, évitait-il de s'adresser directement à la nature et opérait-il un ingénieux détour, qu'il résume en ces quelques lignes :

« Prendre des enfants dans les tableaux des Maîtres italiens, les modeler dans leurs mouvements exacts, les faire mouler, et puis faire des études d'après ces moulages, et les comparer ensuite aux copies exécutées directement d'après le Maître... Il est bien entendu que, pour confectionner les maquettes en terre, il faudra consulter avec soin la nature. »

Et il ajoute :

« Mon but, en agissant ainsi, est d'approcher avec un nouveau sentiment des choses qui ont de la tournure. »

La *Tournure*, voilà, en effet, ce qui doit, avant tout, caractériser les demi-dieux et les agréables déesses dont la Peinture décorative fait un si copieux emploi.

Un autre procédé auquel il avait également recours pour arriver à concilier ces entités si différentes, la Divinité et la Réalité, le Style et la Vie, consistait à choisir des gravures d'après Raphaël, Poussin, Le Sueur, etc., à les mettre au carreau, à exécuter d'après ces gravures de grandes grisailles chaudes de ton, et ces grisailles terminées, à les reprendre et à les peindre d'après le modèle vivant. Après avoir recommencé plusieurs fois le même travail, il possédait si bien son sujet, il le « savait » si parfaitement qu'il pouvait désormais dessiner de mémoire. Rien n'est plus instructif, au reste, que de suivre dans ses croquis d'enfants le travail qui s'opérait ainsi dans la recherche d'un geste, d'un mouvement, d'une attitude, et de démêler la part qui, pour chacun d'eux, revient à l'étude des maîtres et celle que réclame la réalité.



ÉTUDE D'ENFANT A LA SANGUINE.

Il avait été amené à cette façon de travailler par une confidence que lui avait faite jadis M. Robert-Fleury. Celui-ci lui avait révélé que Géricault « commençait par apprendre son modèle par cœur, ce qui constituait pour lui un rude travail » ; et c'était seulement lorsqu'il le connaissait à fond, lorsqu'il s'en était imprégné, lorsqu'il le « tenait », qu'il s'attaquait à son tableau, ne demandant plus à la nature que quelques indications complémentaires, quelques rectifications indispensables.

L'adoption de ce mode d'étude eut pour Galland une foule d'avantages inappréciables, que ne sauraient fournir la pose traditionnelle du modèle et même la photographie si en honneur de nos jours.

En premier lieu, il lui permit de conserver à ses figures une aisance charmante. La succession des images qu'il était appelé à contempler, la décomposition et l'analyse des mouvements qu'enregistrait son regard, venaient s'emmagasiner dans son cerveau et s'y fondre en une silhouette, qui, n'étant point ankylosée par l'effort de la pose, gardait avec sa souplesse naturelle un étonnant cachet de grâce et l'accent de la vérité.

En outre, Galland avait, en opérant ainsi, la possibilité de choisir partout ses modèles. Il n'était pas réduit à demander son inspiration et les formes de son aimable Olympe aux blanchisseuses sans emploi, aux terrassiers en grève ou aux gavroches en rupture d'école buissonnière. Telle femme du monde entrevue dans une pose nonchalante lui fournissait un thème autrement noble, pour présenter Junon, Vénus, Cérès et même Danaé que les filles de brasserie ou les Italiennes défraîchies, qui courent les ateliers des peintres. Sans compter que, par la simplification forcée, condition essentielle du souvenir, par l'oubli fatal des conditions accessoires, l'image ainsi évoquée prenait une grandeur qui la rapprochait du Style.

Enfin, à cet exercice il gagna encore cet énorme avantage de développer d'une façon extraordinaire sa mémoire et de donner à son œil une rapidité, une instantanéité de vision, qui lui permirent, par la suite, de saisir au passage, presque au vol, les impressions les plus fugitives. Quelques exemples vont montrer à quelle acuité d'impression ses sens étaient arrivés.

Un jour, pour rentrer chez lui, il prend le chemin de fer d'Auteuil; le soleil intense darde ses rayons sur les arbres qui bordent la route, et Galland, durant la marche du train, observe que l'ombre portée, projetée par ces arbres sur les murs, ne se manifeste pas par des contours identiques. Cette ombre n'est fermement écrite que d'un seul côté, celui opposé aux rayons du soleil. De l'autre côté, la silhouette des feuilles se découpe d'une façon indécise, et les éclaircies ont une tendance à former des ronds. A peine rentré, il note cette découverte, appuie sa remarque de croquis, et enregistre ainsi doublement une observation qui, plus tard, lui rendra de réels services.


ÉTUDE D'ENFANT A LA SANGUINE.

Tous les peintres qui ont dessiné des figures drapées volant dans le ciel ont été fort en peine pour plaquer les vêtements flottants contre le corps, et pour faire frissonner ces étoffes sous le souffle d'un vent forcément imaginaire. Un jour, Galland passe sous le Guichet du Louvre et, comme il arrive fréquemment, l'air, s'engouffrant sous cette énorme arcade, forçait les robes des femmes à se mouler sur leurs corsages et leurs jambes; et le voilà qui, dans son souvenir, fait une ample provision de ces mille plis si longtemps cherchés. Au retour, il en note les sinuosités et prend vis-à-vis de lui-même l'engagement de retourner au Guichet du Louvre, pour revoir souvent ces effets de draperiés fouettées par la brise.

Il ne faisait presque pas de courses dans Paris, qui ne fussent fécondes en

remarques précieuses. Ce n'est pas sans étonnement que, dépouillant ses papiers, je rencontrai une liste de près de cinquante maisons, où il avait constaté la présence, sous forme de rampes ou de balcons, de ferronneries intéressantes. Au-dessus de cette liste il avait tracé la rubrique suivante : *Procédés pour composer des mouvements.* A quoi pouvaient lui servir ces motifs de grilles relevés avec tant de soin ? Tout simplement à asseoir le canevas de ses compositions de rinceaux et d'arabesques. Il me souvient qu'un jour, corrigeant chez moi un modèle de banquette qu'un de ses anciens élèves, nommé Mangoneau, exécutait pour la Savonnerie, il lui disait :

« Votre affaire ne tient pas. Tout cela a l'air rapporté, rajouté, placé côte à côte, sans lien, sans cohésion. Prenez donc comme modèle une grille de balcon. De cette façon votre composition aura de la solidité. Une grille, cela tient forcément et résiste. »



LA RÉALITÉ ET L'IDÉAL.
Étude à la sanguine.

Et saisissant un morceau de fusain, il traçait à main levée quelques-uns de ces beaux rinceaux, que les serruriers du XVIII[e] siècle excellèrent à former sur l'enclume.

Si la rue lui fournissait d'innombrables motifs d'observations ingénieuses et utiles, que dire du bagage de précieux renseignements qu'il rapportait de ses visites dans nos musées?

Au Louvre, la contemplation de Le Sueur lui apprend que les ciels d'un bleu rompu, terni, sali, permettent, dans les premiers plans et dans les draperies, l'emploi de belles colorations d'un bleu intense.

De Le Sueur il passe à Rubens, où il remarque que, sur un ciel gris bleuté « avec de légères crevées jaunettes », tout se comporte à ravir, et que les draperies, les carnations sont bien en valeur. Il constate aussi que certains ciels de Rubens, légèrement jaunis, se rattachent bien aux cadres. Ils ne font pas trou, comme le gris blanc ou les bleus. En cela ils sont préférables, au point de vue décoratif.

Toujours avançant, il compare Canaletto à l'Albane et trouve dans cette comparaison la confirmation de ce fait : qu'un ciel d'un trop beau bleu enlève toute possibilité d'avoir au premier plan des draperies d'un bleu intense. Il se souvient alors que Titien et Giorgione, dont les ciels sont d'un bleu assez puissant, évitent avec soin de placer dans le reste de leurs tableaux des tons violets, gris ou bleus. Comme conclusion, il note que toutes les nuances sont bonnes pour faire des ciels, à condition de savoir bien mettre en valeur les personnages ou les objets qui doivent se détacher dessus. Il ajoute qu'il est indispensable de placer des tons chauds derrière un ton

froid, si l'on veut faire venir celui-ci en avant, et des tons froids derrière un ton chaud, pour que ce dernier vibre davantage.

Lorsque le musée Campana fut ouvert au public, il alla le visiter et fut extrême-



DANAÉ.
Étude au crayon noir.

ment frappé par la contemplation des vases étrusques et de leurs peintures suggestives. Cet art mystérieux de l'antique Étrurie le préoccupa pendant longtemps. Sur un de ses carnets, je trouve des formes de vases esquissées avec des fragments de

décor, et à côté une coquille de limaçon qu'accompagne cette note : « A étudier comme rapport de tons et de forme avec le style des Étrusques. » Puis ces mots griffonnés en travers : « Le jour où je ferai une série de ces vases, je reprendrai l'étude des plantes, des coquillages, des papillons. »

Une autre fois, après une longue station devant ces mêmes poteries, il pénètre dans la Grande Galerie, s'arrête devant les Rubens et les trouve « un peu décousus dans leur richesse ». Mais, les comparant « avec la sagesse froide de Philippe de Champagne », il revient à l'admirable suite de l'*Histoire de Marie de Médicis.*



ÉTUDE
D'après les vases étrusques du musée Campana.

« Somme toute, écrit-il, il ressort de la contemplation de Rubens, de Véronèse, de Titien et des vases étrusques, que ces artistes avaient le sang chaud ; c'est encore, à mon avis, ce qui est le meilleur. »

Jamais il ne se lasse de contempler ses chers Vénitiens, et chaque visite qu'il fait à leurs œuvres admirées lui fournit matière à quelque remarque nouvelle. Véronèse surtout le retient, l'enchante et le charme. Il est en extase devant son « extrême fermeté ». Il cherche à en démêler le secret et croit l'avoir découvert.

« Pour que les études de carnations d'après nature soient fermes et précises, écrit-il, il faut voir son modèle de très près et peindre très simplement et avec grande vigueur. Les peintures des Maîtres qui font bien de loin ont été ainsi traitées... Le raisonnement que me tenait un vieil architecte, ami d'Albert Cruchet, est certainement exact. Il disait que si l'on peint le modèle à distance, il faut constamment venir le regarder de près, et que la peinture rapprochée du modèle doit avoir la même solidité que celui-ci; qu'à cette seule condition elle peut garder la même fermeté que la nature. Cette remarque ne s'applique, bien entendu, qu'aux figures de grandeur naturelle. Car, pour celles dont l'éloignement réduit le volume et qui sont censées se perdre dans le lointain, elles doivent être exécutées telles qu'elles apparaissent, c'est-à-dire dénuées de détails. »

Ajoutons que son œil et son esprit, toujours en quête d'enseignements, ne se bornaient pas à demander aux vieux maîtres le secret de leur art. Galland les étudiait aussi dans leurs rapports avec le sien. C'est ainsi qu'au Louvre, il constate que Titien, dont les colorations sont si soutenues, si puissantes, s'accommode fort bien du voisinage des colonnes blanches, des lambris dorés et des banquettes

couvertes de velours cramoisi. Véronèse, moins riche et moins énergique, ne supporte pas aussi bien ce redoutable voisinage. Quant aux tableaux de l'École romaine, leurs tons rompus et volontairement décolorés ne satisfont l'œil que s'ils se trouvent isolés, hors de tout contact avec la blancheur des boiseries, le rouge des étoffes et l'éclat des ors. Leurs gammes rapprochées du lambris ou de la banquette deviennent fatalement tristes et froides.



ÉTUDE D'ENFANTS A LA SANGUINE.

A quelques jours de là, en soirée, chez un de ses amis, Galland s'aperçoit, non sans une vive satisfaction, que les remarques faites par lui au musée du Louvre trouvent leur confirmation dans les salons parisiens, et que les toilettes des femmes habillées « avec fermeté », c'est-à-dire en tons riches et francs, s'encadrent mieux dans les fonds blanc et or, que celles dont le costume procède des nuances rompues et de demi-teintes.

A la suite de sa première constatation, il avait écrit sur un de ses cahiers :

« L'impression que je viens de ressentir prouve que la peinture décolorée ne va pas avec l'or et le blanc. Il faut, au contraire, pour cette sorte d'encadrement, des tons riches, peu d'ombre et surtout pas de nuances terreuses. »

Puis, en rentrant de la soirée Cruchet, il ajoute :

« Il est donc constant que les colorations très riches et très brillantes s'accordent parfaitement dans un milieu blanc et or. C'est ce dont C... ne s'est jamais douté et V... encore moins. »

L'or, en effet, appelle la richesse, la splendeur des colorations, et, de son côté, la richesse des tons appelle l'or. C'est là, comme le remarquait Galland, une vérité que beaucoup de nos peintres contemporains ignorent, ou dont ils ne tiennent pas

un compte suffisant, et qu'un jour, Meissonier, dans une de nos conversations, résumait par un mot curieux et typique :

« Au Panthéon, me disait-il, il n'y a que Chavannes qui se tient; pour tous les autres, il faudrait faire dorer l'édifice. »

Galland revient souvent sur cette constatation, qui avait pour lui une si grande importance; une fois notamment, à propos du salon de M. Cail :

« Les fonds jaunes, écrit-il, vont bien avec les cadres d'or et appellent, dans les motifs principaux, de beaux bleus, de beaux rouges, de beaux grenats, de beaux violets. »

En un mot, toute la magnificence de la palette.

On aimerait à rapprocher de ces observations si fécondes, nées de la contemplation des trésors conservés au Louvre, d'autres impressions, également intéressantes et non moins bonnes à connaître, qu'il rapporta de ses visites aux musées d'Allemagne, à la Pinacothèque de Munich, au musée d'Augsbourg; la surprise surtout que lui causa la vue des primitifs; la révélation qu'il trouva, dans les grisailles de Van Dyck, d'effets très simples et jusque-là vainement cherchés; l'admiration provoquée par Rubens et surtout par Albert Dürer, dont certains tableaux lui parurent « ce qu'on peut voir de plus beau au monde ». Mais nous ne possédons sur ces impressions que des notes hâtives et morcelées, rapidement tracées sur des feuillets détachés, égarés au cours de ses voyages, retrouvés au retour et insérés dans son *journal* au hasard de leur découverte.



ÉTUDE DE VASE.
Dessin au crayon noir.



SOUVENIR DE FONTAINEBLEAU.

Projet de panneau décoratif.

(Non exécuté.)



SAINT-GERVAIS. — ÉTUDE DE PAYSAGE.

IX

GALLAND PAYSAGISTE. — PROMENADE A TRAVERS L'EUROPE.
FONTAINEBLEAU. — LE JARDIN DES MILLE ET UNE NUITS. — COURSES EN FORÊT.
PLANTES ET FLEURS. — LA NATURE ET L'ORNEMENTATION.



NE des révélations et non la moins curieuse que nous valut la belle exposition organisée au Palais de l'Industrie, ce fut de nous montrer Galland paysagiste et paysagiste de réel talent, sachant saisir la nature sous tous ses aspects et la traduire toujours avec un charme pénétrant, d'où la distinction, quoi qu'il fît, n'était jamais bannie.

Il y avait à cette exposition toute une série de petits coins de nature, passant des frondaisons dorées de l'automne aux tendres verdoiements du printemps; des puissantes ardeurs du midi, aux chastes indécisions de l'aurore et aux mystérieux rayonnements du crépuscule; et tous étaient pour ravir les plus difficiles. On y voyait jusqu'à des effets de nuit, et il faut croire que Galland, un moment séduit par l'attirante simplification que les ombres épaisses impriment aux grandes masses du paysage, se proposait de pousser des recherches suivies de ce côté; car je trouve

parmi ses notes la description d'une planche munie de lanternes et garnie de papier bleu, laquelle était destinée à « faire des études de paysage la nuit ».



L'AQUEDUC. — SOUVENIR D'ESPAGNE.

Quoi qu'il en soit, ces délicieux motifs, exécutés sans prétention, au pinceau levé, si l'on peut dire ainsi, — et qui nous promenaient dans tous les pays où notre artiste avait séjourné quelque peu, depuis les bords brumeux de la Tamise jusqu'aux coteaux ensoleillés de l'Espagne, reliés entre eux par un immense aqueduc; depuis Fontainebleau, dont ils nous montraient les bouleaux frissonnants, jusqu'à Saint-Honoré-les-Bains, enveloppé de sa ceinture de sapins sombres; depuis la fontaine de Saint-Gervais, reflétant la lumière tremblante du clair de lune, jusqu'au Pont-Neuf, entrevu au milieu de la nuit, — avaient tous une signification précise.

Représentant tantôt une verte futaie, une prairie verdoyante, tantôt un abreuvoir, un pâturage, ou la blonde silhouette d'une lointaine montagne s'estompant à l'horizon, ces paysages charmants suffiraient à nous bien prouver l'affection émue que Galland ressentait pour ces adorables spectacles de la nature; alors même que ses premières équipées à Fontainebleau et l'enthousiasme ressenti dans sa contemplation de l'admirable forêt ne nous auraient pas édifiés d'avance sur ses sympathies champêtres.

Ces études de paysage lui étaient, en outre, nécessaires pour exécuter les fonds de ses décorations. Ayant à peindre une représentation de *Narcisse mourant,* qui lui avait été demandée, il écrivait en marge de sa commande : « Aller jusque dans le Morvan, pour trouver une petite cascade. » On peut croire que, doué comme il l'était d'un sens merveilleux d'observation et d'une acuité de vision exceptionnelle, ses promenades à travers les collines et les vallées, les prairies et les bois, n'étaient pas infructueuses. Non seulement son cœur toujours prêt à s'émouvoir ne restait pas

sourd aux éloquentes beautés des admirables campagnes qui se déroulaient sous ses yeux, mais son attention attendrie était captivée même par les infiniment petits de ce monde toujours intéressant dans son éternelle jeunesse.

La moindre brindille d'herbe, en effet, la plus modeste fleur comportait pour lui la révélation d'une forme décorative. Il me souvient qu'un jour, à Beauvais, la Commission de perfectionnement inspectant la Manufacture nationale de tapisserie, le professeur de dessin crut le moment bien choisi pour demander à son président qu'on lui allouât un petit crédit, destiné à l'achat de plantes exotiques qu'il voulait faire copier par ses élèves.

« Eh ! qu'avez-vous besoin de plantes étrangères ? demanda Galland. N'avez-vous pas dans cette cour, dans votre potager, de quoi épuiser la vie de tous vos élèves en études infinies? »

Et, prenant une branche d'acacia, il la tordait légèrement, lui faisant décrire une courbe charmante.



LISIÈRE DE FORÊT EN HIVER. — FONTAINEBLEAU.
Étude de paysage.

« Est-il quelque chose de plus gracieux que cela, ajoutait-il, ou de plus pittoresque que ceci? »

Et il étalait avec la main la feuille étrangement dentelée d'un pied d'artichaut.

On n'a point oublié l'émotion que provoqua l'apparition, au Musée des Arts

décoratifs, de ses études de plantes et de fleurs. Il n'y eut qu'un cri, et ce fut un cri d'admiration. Depuis les maîtres allemands du XVIe siècle, la plante n'avait jamais été si délicatement, si subtilement analysée et disséquée, si l'on peut dire ainsi, avec une science plus magistrale. Il était impossible de traiter l'anatomie artistique de la flore européenne avec plus de savoir, d'habileté, d'art et de goût. Chacun de ces croquis est une merveille digne de Dürer ou d'Holbein. Depuis lors, nous avons eu sous les yeux de nombreux dessins du même genre, traînant dans ses cartons, et qui donnaient les applications décoratives de ces études si précieuses. On y voyait les volubilis s'arrondir en délicieux rinceaux; un hanap naître sans effort du calice d'une tulipe, et la corolle d'un œillet se transformer en bougeoir. Mais combien d'autres de ces créations délicieuses, inventions éphémères, n'ont fait que voir le jour pour disparaître et sont passées inaperçues! Combien n'ont été connues que par leur résultat, sans qu'on en devinât l'origine!



ÉTUDE DE FLEURS.

Un jour, venant de Montretout (c'était en mai 1864), Galland, traversant le bois de Boulogne, aperçoit à ses pieds une chenille tombée d'un arbre; il la ramasse, l'emporte; et, rentré chez lui, s'inspirant des nuances qui la colorent, il compose une bordure de tapisserie.

Une autre fois, — c'était neuf ans plus tard, — il trouve un papillon superbe, aux ailes magnifiques, d'un riche brun mordoré, veiné d'or, avec des taches d'un grenat obscur, entourées de cercles gris cendré, d'une douceur singulière. Il rapporte ce papillon à l'atelier, détache délicatement une de ses ailes, la colle sur une page blanche de son livre de notes; puis, après avoir échantillonné au dessous, à l'aquarelle, les tons qui la diaprent, il exécute sur un petit morceau de toile un délicieux motif de décoration : un vase très riche, monté sur un beau piédouche, accosté de deux petits génies, entouré d'un léger encadrement formant panneau, et il intitule le tout : *Modèle de camaïeu.*

Ce motif, obtenu avec les seules nuances empruntées à l'aile du pauvre papillon,

est d'une douceur exquise. On ne peut rien imaginer de plus suggestif et de plus charmant. Mais déjà, à cette époque, Galland avait pris pied à la campagne et passait aux champs une partie de l'année. Avec Théodore Rousseau, il pensait que pour bien peindre les rochers, les buissons et les arbres, il faut les avoir constamment sous les yeux, et que, pour bien comprendre la nature, il faut entendre chanter les oiseaux. Fontainebleau, qui a toujours exercé une sorte de fascination sur les artistes parisiens; Fontainebleau, pour lequel il professait une admiration sans bornes, où il aimait, dès les premiers temps de son mariage, à faire de joyeuses échappées; Fontainebleau, qui lui offrait, avec son admirable forêt, ses rochers impressionnants, ses arbres héroïques et le voisinage de plaines plantureuses sillonnées par une charmante rivière, Fontainebleau l'avait attiré et devait le retenir.

Mais il ne suivit pas la colonie joyeuse des peintres parisiens, qui, prenant Barbizon comme quartier général, étaient allés se loger à l'extrémité de la forêt. Pour lui, la méditation, l'observation constante, la studieuse rêverie, primaient les conversations aimables; et la solitude lui paraissait préférable aux plaisirs du voisinage,



ÉTUDE DE FLEURS.

parce qu'elle est forcément plus féconde. En outre, il tenait à ne pas trop s'éloigner de l'ombre propice de ce château, sur lequel, en dépit des siècles, planent

le grand nom du Primatice et le souvenir de cette phalange franco-florentine, d'artistes qui furent les premiers Décorateurs de leur temps. Comme Baudry, qui devait, quinze ans plus tard, venir passer là les derniers mois de sa vie, il se trouvait en famille au milieu de ces grands morts.

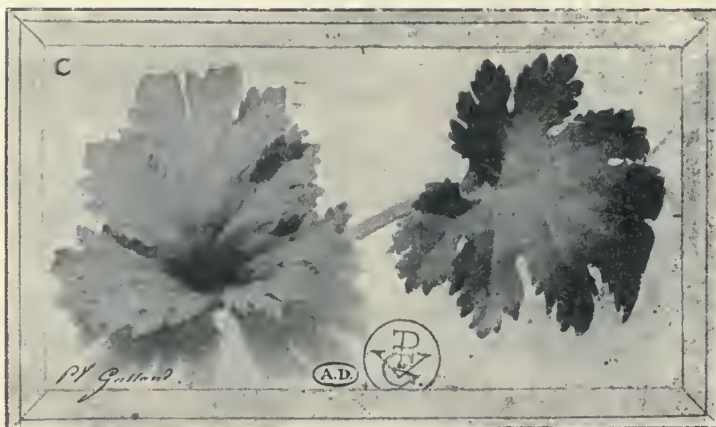


ÉTUDE DE PLANTE.

Pour pouvoir travailler à l'aise, il avait tout d'abord loué un atelier à un sieur Tillois. Bientôt il éprouva le désir, le besoin d'être absolument chez lui, parce qu'il méditait — nouveauté alors qualifiée d'audacieuse — de faire des études en plein air, pour ses vastes décorations. Il acquit donc un terrain boisé, qu'il transforma peu à peu, et à grands frais, en une retraite d'artiste, pleine de coins et de recoins propices à l'étude; avec des charmilles qui lui fournissaient des ateliers en plein vent, où il pouvait, loin des regards indiscrets, étudier le modèle vivant, détachant au milieu de l'atmosphère ambiante ses carnations sur le vert feuillage.

Dès les premières visites qu'il fait aux ouvriers chargés d'édifier sa nouvelle résidence, il prévoit combien cette installation, si longtemps souhaitée, sera pour lui fertile en révélations précieuses.

« En revenant de mon terrain où on élève les murs, écrit-il, je vois des maçons qui construisent chez M. Tillois. Il est quatre heures, ces maçons sont montés sur un échafaudage. Ils sont éclairés par un beau soleil et donnent des effets de lumière admirables. Sans nul doute, tout mon avenir est dans les belles études, que bientôt je pourrai faire ici. »

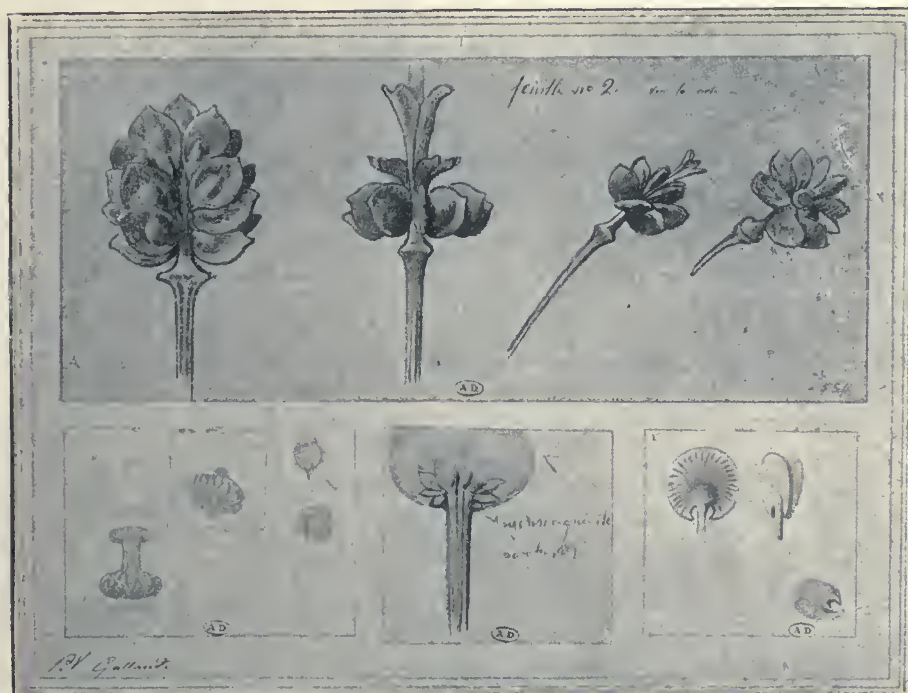


ÉTUDE DE FEUILLES. (Musée des Arts décoratifs.)

L'année suivante, il était installé, et dès lors il se mit à la besogne, s'amusant à machiner son jardin comme la scène d'un théâtre, et engloutissant dans ces fantaisies, toujours coûteuses, une bonne partie de l'argent qu'il gagnait. Rien

de ce qu'on connaît dans ce genre ne peut, en effet, donner une idée exacte de ce qu'était ce jardin unique.

Spécialement installé pour permettre à l'artiste de dessiner et de peindre des plantes, dans toutes les conditions imaginables et sous leurs aspects les plus variés, il était sillonné d'allées creusées à 1^{m},50 en contre-bas des plates-bandes, de façon que l'œil du promeneur, se trouvant au niveau de la tige des fleurs, pouvait au passage en lire les formes, se pénétrer de leur structure et surprendre leurs secrets.



STYLISATION DE LA FLEUR.
(Appartient au Musée des Arts décoratifs.)

Plus loin, Galland avait creusé des espèces de puits, au fond desquels il s'installait, dans une demi-obscurité, contemplant au-dessus de sa tête des mannequins drapés, entourés de feuillage et de fleurs et disposés à l'ouverture de ces puits de façon à donner l'illusion de ces compositions plafonnantes, qui constituent une des principales spécialités de l'art du Décorateur. Ailleurs, c'étaient de grands bassins, sortes de piscines pleines d'eau, dans lesquelles il étudiait les jeux de la lumière sur les carnations humides.

Galland passa, dans cette retraite un peu excentrique, les heures les meilleures de son existence toujours agitée. Dans ce jardin, digne des *Mille et une Nuits* de son célèbre homonyme, il s'abandonna aux rêveries les plus aimables et usa doucement son temps à la poursuite de ces mystérieux secrets, que la Nature met une sorte d'amour-propre à ne pas laisser pénétrer par le profane.

Ses yeux buvaient, si l'on peut dire ainsi, la lumière tamisée par les arbres, reflétée par les eaux et se jouant sur les chairs et sur les étoffes. Son esprit s'imprégnait des formes et des couleurs qui vibraient devant lui, et, rentré à Paris, il déchargeait son cerveau des délicieuses visions qui l'avaient charmé. Elles se traduisaient alors en ces innombrables et ravissantes compositions si franches de coloris, si jeunes d'idée et d'allure, qu'on devait revoir à sa vente; et ainsi il amassait sans cesse des matériaux nouveaux, comme si l'éternité lui eût appartenu, comme si la vie ne devait jamais finir.

Parfois, le matin, au petit jour, il désertait son joyeux domaine. C'était pour aller en forêt à la recherche des mousses rares et des fleurettes sauvages, qu'il rapportait dans de grandes boîtes dont il nous a laissé un croquis. Une fois qu'il avait butiné ce trésor, il s'appliquait à en dégager les qualités ornementales. Voilà comment il fut amené à exécuter cette multitude de dessins exquis, d'études suggestives, dont nous donnons ici quelques spécimens, et à entreprendre la confection de ces herbiers gigantesques, qui devaient lui permettre (il l'espérait du moins) d'emprunter à la Nature elle-même un *Cours complet d'ornement.*

Généreuse pensée de cet homme bon par excellence, qui, dévoré du besoin d'être utile aux autres, ne songeait qu'accessoirement à ce qui pouvait lui être utile à lui-même. Et cependant, au moment où il s'imposait cette nouvelle tâche gratuite, où il construisait à grands frais le coûteux matériel de presses et de plateaux qui lui était indispensable pour donner à ses plantes desséchées la tournure désirable, Galland avait déjà goûté de l'Enseignement qui fut la passion de sa vie, et il en avait savouré les premières amertumes. Mais c'est le propre de la difficulté de surexciter les cœurs ardents.

« La parfaite valeur, a dit un philosophe, consiste à faire sans témoins ce qu'on serait capable de faire si les yeux du monde entier étaient braqués sur nous. »

Que dire de l'admirable persévérance de ce peintre universellement estimé, de cet artiste accablé de commandes, qui, pendant des années, dédaigneux de ses propres intérêts, seul, et sans permettre à personne de pénétrer le but poursuivi par lui, sacrifiant ses plus chers travaux à ce qu'il croyait être un devoir, consacra une partie de son temps, si précieux, à des entreprises d'intérêt purement pédagogique, et qui ne pouvaient être pour lui d'aucun profit direct?





JEUX D'ENFANTS. — « LA BALANÇOIRE. » — DESSUS DE PORTE.

X

GALLAND PEINTRE DE GENRE ET D'INTÉRIEUR.
RECHERCHE DE LA VÉRITÉ HISTORIQUE. — LE DÉCOR ET L'ACTION.
LA VÉRITÉ DES ATTITUDES ET DU REGARD.
IMPORTANCE DES PLIS DANS LE VÊTEMENT. — « LE MARCHAND DE POISSON. »
A LA RECHERCHE D'UNE CHEVELURE. — « LE GÊNEUR. »



N doit à l'exposition posthume des œuvres de Galland une autre révélation non moins intéressante et également inattendue du grand public, mais qui ne fut point cependant une surprise pour ceux de ses amis avec lesquels le grand artiste aimait à s'entretenir longuement de ses projets.

Cette exhibition le montra peintre d'intérieur et de genre, aussi habile, aussi varié, qu'il s'était révélé peintre de paysage.

On savait, en effet, dans son entourage, qu'il avait exécuté pour quelques amateurs un petit nombre de ces tableaux. On l'avait vu pendant bien des années travailler à son *Marchand de poisson à Londres*, qu'il recommença quatre ou cinq fois, et dont trois esquisses très poussées, avec des variantes assez curieuses, se retrouvèrent à sa vente. On se souvenait d'avoir aperçu sur son chevalet la *Prière à la Madone*, d'une si magistrale allure et d'une coloration si brillante qu'il n'acheva pas, bien qu'elle eût dans ses intentions une destination particulièrement chère. Enfin, le *Jour des cuivres*, que l'État devait acquérir pour le Luxembourg, jouissait déjà d'une véritable réputation, dans le petit groupe de ses confidents et de ses

amis, quoique, pour nous servir d'une expression coutumière au maître, et qu'on lui reprochait plaisamment d'employer un peu trop souvent, cet admirable tableau fût encore « en cours d'exécution ».

D'autres ouvrages de même sorte, ou, pour parler plus exactement, d'autres projets de tableaux, confinant l'histoire, avaient été également communiqués à quelques intimes dont il réclamait les conseils. Galland, en esquissant une nouvelle interprétation d'anecdotes historiques particulièrement connues, comme la *Toilette de Diane de Poitiers*, comme *Henri IV et l'ambassadeur d'Espagne*, comme *Molière et sa servante*, ou encore la *Toilette d'un jeune prince*, n'avait nullement l'intention d'infliger une leçon aux peintres illustres ou simplement éminents, qui, longtemps avant lui, avaient déjà traité ces divers sujets avec plus ou moins de bonheur.

Il prétendait uniquement se rapprocher davantage de l'exactitude historique, en essayant de remettre ces petites scènes épisodiques dans un cadre plus conforme aux découvertes de l'archéologie. Il pensait, et je crois avec raison, que si les peintres d'histoire ont pu nous intéresser à la représentation d'événements lointains, en donnant un libre cours à leur féconde imagination et à leur ingénieuse fantaisie, l'intérêt ne pouvait être moindre, en s'efforçant de serrer la vérité d'un peu plus près comme décor, comme mobilier, costumes, attitudes, etc., et de rendre ainsi l'épisode plus vraisemblable.

C'est à l'aide de cette préoccupation maîtresse, au surplus, qu'on peut expliquer l'état d'avancement assez curieux de ces diverses études, état qui ne laissait pas que de surprendre, d'étonner même les visiteurs non initiés aux intentions du peintre.

Ce qu'il y avait d'achevé dans ces petites scènes d'histoire, c'était l'architecture générale de la pièce, où s'accomplissait l'événement représenté ; c'étaient, avec la décoration, les meubles déjà mis en leur place. L'effet de la lumière, l'éclairage se trouvaient indiqués d'une façon à peu près définitive. Les accessoires étageaient leurs masses diversement colorées et chargées d'accuser nettement les différents plans. Quant aux personnages, ils apparaissaient seulement à l'état d'ébauches, de taches peu définies, parfois informes, souvent même ils n'étaient qu'indiqués au fusain ou à la craie, par un simple trait noir ou blanc.

Il ne faudrait pas conclure de là que Galland se montrât particulièrement dédaigneux des personnages chargés d'*étoffer* ses compositions historiques. Peintre de figures, la forme humaine l'intéressait à un trop haut point, pour qu'il n'en fût pas respectueusement épris. Il l'étudiait dans la vie réelle, avec cette extrême continuité d'observation et cette même perspicacité qu'il apportait à la connaissance des fleurs et des plantes. Un certain nombre de notes consignées dans son *journal* montrent qu'en cette matière rien ne lui échappait. Il en est deux ou trois, notamment, concernant le regard et les attitudes de la conversation, qu'il serait fâcheux de ne pas citer.

On sait qu'une des grandes difficultés éprouvées par le peintre d'histoire ou de genre, désireux d'animer une composition, est de bien faire regarder les person-



Héliogr. Ducourtioux et Huillard

GALLAND DANS SON ATELIER

nages qu'il met en scène. Le regard, aussi bien que le geste, forme un lien entre eux. Il enchaîne l'action et la caractérise au besoin. On lira donc avec intérêt les lignes suivantes que Galland traça un soir, au retour d'une de ses courses dans Paris.

« Quand les enfants de l'âge de dix ans ou environ causent ensemble, ils sont assez disposés à se dandiner ou à jouer avec quelque chose. A cet âge, à moins d'être mal élevé, l'enfant ne regarde presque jamais en face. Contre le collège Bonaparte et sur les marches de l'église (Saint-Louis-d'Antin), un homme causait



LA TOILETTE DE DIANE DE POITIERS.
Esquisse peinte.

avec deux enfants, de neuf à dix ans. Ces enfants, tout en répondant à ses questions, se dandinaient, se balançaient, et parfois faisaient la cabriole autour de la rampe du perron. »

Observation précieuse qui portera ses fruits, et dont nous retrouverons plus tard l'heureuse application dans les attitudes un peu gauches, légèrement embarrassées des petits génies du *Salon des poèmes;* embarras, gaucherie qui ajoutent à leur gracieuse beauté le charme délicieux d'un grain de sauvagerie.

A quelques jours de là, Galland, se trouvant à la gare d'Auteuil, remarque un monsieur causant avec deux dames, et qui, tout en marchant à côté d'elles, leur racontait une anecdote sans doute fort amusante, car tous trois riaient assez fort. Il

les suit des yeux, étudie pendant un long moment la direction de leurs regards, et inscrit sur son carnet la remarque suivante :

« Il arrive souvent que, dans la conversation, la personne qui parle regarde celui auquel elle s'adresse, à la hauteur de la cravate. Celui qui écoute, au contraire, regarde généralement la personne qui lui parle dans les yeux. Si celui qui parle relève la tête, l'autre détourne son regard, le porte ailleurs, le plus souvent sur une autre personne, écoutant ce qui se dit. Dans ce dernier cas, ce regard prend la signification d'un appel à l'opinion de la personne qui écoute. Les regards de deux auditeurs venant à se rencontrer semblent, en effet, se questionner, ou se faire



GRIFFONNAGES ET CROQUIS D'APRÈS NATURE.

part de leurs impressions. Pour bien écouter, il est quelquefois nécessaire que le regard s'éloigne de celui qui parle. Il faut être amants ou ennemis pour que les regards puissent longtemps se soutenir. »

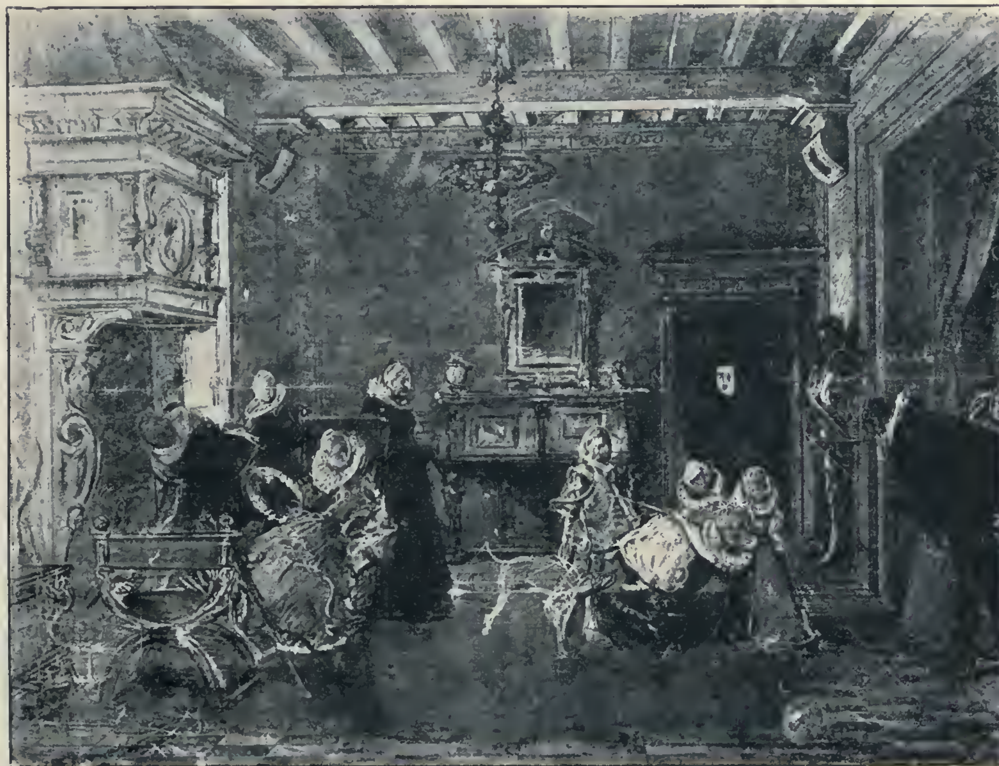
L'observation est on ne peut plus juste. Elle est, en outre, fort ingénieuse. Ce qui la rend plus piquante encore, c'est que cette direction du regard, considérée par Galland comme un fait absolument naturel, n'est peut-être que le résultat d'une éducation inconsciente, le produit d'une sorte d'atavisme. Tous les *Traités de civilité* que l'on mit entre les mains de nos aïeux, au temps de leur jeunesse, depuis *la Civilité puérile* écrite par Érasme, jusqu'aux *Élémens de politesse et de bienséance* que Prévost publia en 1767, s'occupent, en effet, de la direction qu'on doit donner à son regard, lorsque l'on parle avec une personne étrangère.

« Ne laissez point égarer vos yeux çà et là, dit ce dernier ouvrage, mais tenez-les ordinairement un peu baissés ; et quand vous parlez à quelqu'un, n'arrêtez pas la vue sur son visage, mais un peu au-dessous et vers l'estomac, surtout si

c'est une personne à laquelle vous devez le respect, ou d'un sexe différent. »

Quoi qu'il en soit, on voit que, bien loin de dédaigner ce dont il pouvait se servir pour animer avec justesse ses personnages, Galland était au contraire à l'affût de tout ce qui, dans la traduction de ses petites scènes, était susceptible de le rapprocher de la vérité. Une autre note, relative aux plis des vêtements, va nous confirmer dans cette constatation précieuse.

Nul n'ignore de quelle importance sont les plis dans la représentation du



HENRI IV ET L'AMBASSADEUR D'ESPAGNE.
Esquisse peinte.

costume moderne. Comme les rides du visage, ils décèlent non seulement l'âge et le tempérament de celui qui les a formés, mais son état social, ses préférences marquées, et jusqu'à ses secrètes habitudes. Meissonier, ainsi que l'a remarqué fort justement Philippe Burty, est peut-être, de tous les peintres présents et passés, celui qui a poussé le plus loin cette éloquence des plis; au point que, dessinant un dos, ou un plastron d'uniforme, ou simplement le coude d'une capote ou le genou d'un pantalon, il nous fait deviner la figure, l'âge, le caractère et jusqu'au grade du possesseur de cet habit.

Cette particularité avait aussi attiré l'attention de Galland. Elle est en partie expliquée par la note un peu prosaïque qu'on va lire :

« Consultez les manches d'un gilet de flanelle, qui a été porté pendant plusieurs jours. Ces plis, formés par la répétition des mêmes mouvements, retombent toujours dans le même sens, quand les membres viennent à se replier. Il en est de même pour les plis des autres vêtements. Ils se forment suivant les mouvements que l'individu qui les porte répète le plus souvent. — Si on osait se permettre une critique sur les belles draperies du Poussin, ce serait que, dans bien des cas, elles pèchent contre ce principe. Sa manière de draper sent le mannequin ou la maquette. Les manches de Léonard de Vinci, au contraire, sont, au point de vue des plis, parfaitement comprises. »



ÉTUDE D'APRÈS NATURE.

Cette perspicace remarque, que l'on pourrait corroborer de quelques autres du même genre, achève de démontrer que, pour l'exécution de ses tableaux de genre, Galland était aussi bien armé par l'observation que pour ses grandes compositions décoratives. Pourquoi donc laissa-t-il ces sortes d'œuvres inachevées « en cours d'exécution », comme nous disions tout à l'heure? Était-ce difficulté spéciale de traiter un genre nouveau? Était-ce que son imagination le servait mal et devenait stérile, quand il abandonnait les allégories et l'Olympe? — En aucune manière.

A la date du 14 février 1869, je relève sur un feuillet de ses notes les lignes suivantes :

« J'ai fait aujourd'hui cinq esquisses peintes : *Jeune femme brûlant des lettres; Jeune femme au bain, s'essuyant les pieds;* le *Garçon de cabinet;* le *Gandin;* l'*Antichambre.* »

Cinq esquisses en un jour, et de sujets différents! On ne saurait exiger une preuve plus topique de son infatigable fécondité. Ces esquisses n'avaient point quitté

son atelier. On a pu les revoir à son exposition posthume. Inutile donc d'insister sur leurs remarquables qualités, elles sont suffisamment connues.

D'où vint alors qu'aucune n'ait pris corps, qu'aucune n'ait revêtu sa forme



ÉTUDE DE PLIS EXÉCUTÉE AUX DEUX CRAYONS.

définitive? C'est que Galland considérait ces sortes de productions comme une infidélité qu'il faisait à son Art, comme un sacrifice à ses mauvais instincts, comme une transaction avec le genre « vulgaire et pittoresque ». Il le raconte lui-même dans une note fiévreusement tracée le 3 juin 1879, et dans laquelle, pour la première fois, il parle de ses préoccupations financières, de ces questions d'argent

rendues subitement aiguës par l'excès de ses dépenses à Fontainebleau, et par le ralentissement progressif des grosses commandes.

« Depuis plus d'un mois, écrit-il, au lieu de terminer, comme j'en avais envie et comme j'y étais disposé, le panneau (*Invention décorative*) et la voussure (*Hôtel continental*) pour l'exposition des Arts Décoratifs, poussé par des besoins d'argent, je me suis laissé aller à l'idée de reprendre mes tableaux. Le côté vulgaire et pittoresque m'a envahi. Des *Enfants à la baignoire,* je suis retourné aux intérieurs, aux bibelots, aux impressions communes, aux sujets misérables, aux motifs d'ouvriers et de sergents de ville, à tout ce qui se rapproche de *l'Assommoir* et des vulgarités du jour. J'allais contre mon tempérament, contre mon impression personnelle, contre celle des miens. Mathilde souffrait et n'osait me combattre. Le besoin d'argent pour la paye de fin juin m'aura fait perdre un mois! Mais les résultats nuls au point de vue pécuniaire de mon exposition du pavillon de Flore m'irritaient et me faisaient porter en quelque sorte un défi à ma nature, qui (ce que j'ai fait jusqu'ici le prouve) m'entraîne vers les choses conventionnelles. Tout ce que le Musée des Arts Décoratifs possède de moi me fait connaître sous ce dernier jour. N'ayant pas de grands travaux, il me faut réduire mes qualités décoratives à une petite échelle et produire sous ce titre : *le Pays des rêves,* une quantité de sujets avec femmes, enfants, architectures, jardins, paysages, ornementations, fruits, fleurs, oiseaux. Je m'efforcerai, dans un style élevé, de faire, d'un dessin très serré, d'un coloris très fort, des choses agréables et plaisantes. »



ÉTUDE DE COSTUME.

Le découragement, on le sent, perce au milieu de ces résolutions héroïques; lui-même, du reste, n'en fait pas mystère; une note transcrite en marge (5 juin 1879) porte : « Je me sens très fatigué en ce moment. » Deux jours plus tard il s'est ressaisi. Sa volonté se manifeste non plus par des mots, mais par des actes. Il a assuré sa paye de fin de mois, à l'aide d'avances qui lui ont été consenties. Il



ÉTUDE DE COSTUMES LOUIS XV

Pour un tableau de genre.

empile dans ses tiroirs, au hasard et sans ordre, tout ce qui ne se rapporte pas à son travail pour les Gobelins ou à l'exécution de ses petits tableaux, comportant des femmes et des enfants nus.

« J'abandonne, écrit-il, pour un temps les motifs à architecture qui demandent trop de travail et exigent trop de recherches. Je préfère couper court à ce que m'a préparé Alagnon, c'est-à-dire à la *Prière à la Madone*, à la *Réception au temple de l'Amour*, à la *Visite du Premier de l'an*, enfin aux *Enfants à la baignoire* et aux *Préparatifs des confitures*. Ce sont ces derniers qui m'ont ouvert les yeux. C'est à la suite de la visite de M. Ringuet que j'ai vu que je m'enfonçais dans le pittoresque. Si j'avais eu ma fin de juin assurée, je n'aurais pas fait toutes ces tentatives. Je me retourne brusquement, et je renonce à toutes ces œuvres commencées pour ne plus voir que mon tableau de la *Mort de Narcisse* et mes compositions relatives au *Pays des rêves*. Les fleurs et tout ce qui se rattache au travail des Gobelins resteront sous mes yeux. Ce travail, au reste, doit être bientôt repris, soit en partie, si je reçois l'ordre de poursuivre la décoration de l'hôtel Continental, soit d'une façon très soutenue, si le Continental est suspendu. J'entasse donc dans mes tiroirs tout ce qui ne peut me servir aux sujets femmes et enfants nus, paysages, fleurs et accessoires relatifs aux Gobelins. Je ne reverrai plus rien de cela avant que les œuvres que je veux entreprendre soient achevées... Le repos de ma vie résultera de cette répartition nouvelle, faite en raison d'idées et de résolutions bien déterminées. »

Combien peu d'artistes seraient capables de renoncements pareils! Je viens de parler pour la première fois de ces embarras d'argent, qui auraient suffi et au delà pour justifier ce qu'il croyait être une apostasie, et ce que de plus indulgents auraient considéré comme une simple incursion dans un autre domaine. Il ne faudrait pas conclure de ces difficultés que notre peintre avait changé de genre de vie, qu'il s'était laissé gagner par cette contagion de luxe, dont nos artistes contemporains ont eu si souvent à souffrir. Galland n'avait rien à se reprocher de pareil.

A défaut de ses livres de comptes, j'ai retrouvé parmi ses papiers des notes curieuses, où son travail est estimé et taxé par lui-même, comme s'il travaillait encore à l'heure ou à la journée chez un Séchan ou chez un Cicéri. Quant à ses dépenses personnelles, on aura une idée de leur modestie par un seul chiffre qui permettra de juger des autres. Durant son séjour à Madrid, qui dura juste quatre-vingt-dix jours, il dépensa 370 francs pour sa nourriture et son logement, un peu plus de 4 francs par vingt-quatre heures.

Mais la famille était venue et avec elle un surcroît de charges. Il avait, sans y trop penser, — ne marchandant rien quand il s'agissait de ce qu'on pourrait appeler son matériel de travail, — englouti de grosses sommes pendant l'aménagement de cette propriété de Fontainebleau, qui était devenue pour lui une source de joies et de préoccupations incessantes. Enfin, à l'époque où il travaillait pour des confrères, il lui fallait produire vite et aboutir rapidement. Il aurait eu mauvaise grâce, quand Desplechin, Rubé ou Séchan se déclaraient satisfaits, de ne pas l'être lui-même.

N'ayant plus d'autre juge que soi, les exigences étaient devenues tout autres, et dix fois remettant son ouvrage sur le chevalet, le recommençant sans parvenir à se



LA TOILETTE DE DIANE DE POITIERS.

Esquisse peinte.

contenter, il triplait ainsi inutilement sa besogne, augmentait ses frais dans des proportions singulières et, financièrement parlant, gaspillait son temps.

Car, pour ses tableaux de genre, si le départ était brillant et plein de promesses, la perfection qui devait le satisfaire n'arrivait jamais. *Le Marchand de*

poisson à Londres, dont nous avons déjà dit un mot, en fournira une preuve topique. Galland avait, étant sur les bords de la Tamise, brossé une esquisse de cette toile si remarquable, et il se proposait de l'achever une fois rentré à Paris. Un amateur, M. E. Muller, vit cette esquisse, lui commanda le tableau, et comme le sujet lui plaisait, qu'il l'avait bien dans l'œil, notre peintre se mit tout de suite à la besogne.

L'ouvrage d'abord avança rapidement. Le 28 février 1873, la toile était entièrement couverte; et l'effet de lumière ainsi que les colorations principales se trouvaient suffisamment indiqués. Aussi, le peintre Édouard de Beaumont étant venu lui rendre visite, il crut pouvoir lui montrer cette œuvre nouvelle et lui demander avis. Beaumont fut très frappé de cet éclairage diffus, qui semblait filtrer à travers le brouillard.

« L'effet que j'ai dans mon *Marchand de poisson*, écrit Galland à ce propos, a fait dire à Beaumont que j'ai bien deviné ce que devait être l'action du « petit clair ». Il m'a dit qu'il comptait bien en faire son profit. Ainsi cette façon de voir l'effet d'un tableau sera, si je ne me dépêche d'achever mon œuvre et de la présenter au public, mise en pratique par d'autres que par moi... Dans tous les cas, il faut que je montre moins ce que je fais. »

Après cela, on pourrait croire que ce tableau commandé, et déjà poussé si loin, va être mené tambour battant, et qu'au Salon suivant Galland va prendre date pour cet éclairage nouveau, auquel il attache une si grande importance, et dont il craint qu'on ne lui dérobe le secret. Point du tout. Une note, portant la date du 19 juin 1877, nous apprendra que, quinze jours plus tôt, il a de nouveau abandonné son *Marchand de poisson*, « qu'en cinq ou six jours il avait beaucoup avancé »; et ce n'est pas, si mes souvenirs sont exacts, avant 1884 ou 1885 que M. Muller fut mis en possession de cette toile, qu'il avait patiemment attendue pendant une douzaine d'années.

Faut-il ajouter que, durant ce temps, Galland avait trouvé le moyen de dépenser pour son tableau au moins deux ou trois fois la somme qui devait lui être payée? Tout d'abord, pour se bien pénétrer des qualités de ce « petit clair » dont il avait trouvé la formule, et aussi pour rester exactement dans cette note nouvelle d'éclairage, il avait fait édifier, dans un recoin de l'énorme atelier qu'il occupait au 25 de la rue Fontaine, une reproduction de l'étalage londonnien dont il avait rapporté une étude. De cette façon, il avait sous les yeux, sinon la scène qu'il se proposait de reproduire, du moins le cadre, le décor dans lequel cette scène s'accomplissait. Il lui suffisait d'introduire là dedans quelques modèles habilement costumés et de garnir l'étal de poissons variés, pour que, l'imagination aidant, l'illusion fût permise.

Pour les modèles, toutefois, la difficulté ne laissait pas que d'être assez grande. Il fallait, en effet, qu'ils eussent le caractère ou au moins l'aspect anglais; or on sait que la plupart des modèles parisiens ont vu le jour au delà des Alpes, et les Italiens ne se rapprochent guère, comme tournure et comme carnation, des habitants de Londres. Pour les poissons, il semblait que la chose fût plus facile. Il n'était pas plus aisé, cependant, de se procurer la nature morte que la nature vivante. Les

espèces plus particulièrement appréciées et consommées à Londres ne se rencontrent pas dans les mêmes tailles sur le marché de Paris et n'ont pas la même provenance.



LE MARCHAND DE POISSON A LONDRES.
(Appartient à M. Muller.)

Galland partait néanmoins au petit jour pour le carreau des Halles. Il assistait au déballage et à la criée. Puis, vers onze heures, il remontait à son atelier, suivi d'une voiture à bras ou de quelques porteurs chargés de saumons, de raies, de lan-

goustes. On installait bien vite et dans un beau désordre cette marée dans la fameuse boutique, et l'on se mettait au travail avec acharnement. La journée se passait ainsi, à moins qu'on ne fût dérangé par quelque importun ou par une commande nouvelle. De toutes façons, le lendemain quand on voulait reprendre les pinceaux, une odeur insupportable avait envahi la maison, et l'on était forcé de porter à l'égout la marée de la veille. Tout était à recommencer. Il fallait repartir pour les Halles chercher de nouveaux monstres marins.

J'ai dit que les modèles d'aspect vraiment anglais n'étaient pas faciles à trouver. A ce propos, Galland, à nos déjeuners du mardi, aimait à rappeler une plaisante anecdote. Il avait rapporté de Londres un souvenir très vivace de cheveux blonds tirant sur le roux, d'une nuance toute particulière, et il rêvait de gratifier d'une chevelure semblable le personnage féminin de son fameux tableau. Depuis son retour, il avait cherché dans tout Paris cette nuance si rare, sans jamais pouvoir la rencontrer. Enfin, un jour, remontant chez lui en omnibus, le voilà, ô prodige! ô joie inespérée! en face d'une jeune femme, étrangère certainement, Anglaise sans doute, dont la chevelure étonnamment fournie était précisément de la nuance que jusque-là il avait vainement poursuivie.

« Je ne saurais vous dire, racontait-il, par quelles angoisses je passai, pendant la demi-heure que dura le voyage, ne perdant pas une minute de vue ces cheveux si longtemps désirés; sentant que mon regard obstiné gênait cette jeune femme; m'apercevant qu'on remarquait la persistance avec laquelle je l'observais, et ne pouvant cependant détacher mes yeux de son visage. Je me demandais, en outre, avec une inquiétude croissante, comment je pourrais l'aborder, quel langage je lui devais tenir, et de quelle façon je m'y prendrais pour solliciter d'elle une heure de pose. Et puis que penserait-elle de moi? Ne prendrait-elle pas l'étrangeté de ma demande pour une proposition détournée, dont un homme de mon âge aurait eu à rougir? Toutes ces pensées ballottaient dans ma tête, se mêlant sans se confondre. Enfin, elle descendit à la hauteur de la rue de Bruxelles; je me précipitai sur ses pas. Je lui expliquai, dans les termes les plus précis et les plus respectueux, le service qu'elle pouvait me rendre, lui disant que j'étais artiste, peintre, etc. Quand tout à coup, me riant au nez, elle me dit avec le plus pur accent parisien : « Mon cher monsieur, « ce que vous me demandez est impossible, ils ne sont pas à moi. » Et, stupéfait, je demeurai les bras ballants, pendant qu'elle s'éloignait en riant de ma déconvenue. »

On comprend qu'en proie à de pareilles vicissitudes, un tableau, bien que commencé avec une réelle ardeur, avançait lentement. Combien d'autres ouvrages moins importants comme dimensions ou comme sujet, mais exquis dans leurs colorations vibrantes, ont eu un sort encore plus étrange! La *Sortie du bain;* la *Toilette de bébé;* l'*Entrée de l'école à Londres,* avec son singulier effet de neige; la *Servante anglaise;* la *Femme au miroir;* l'*Intérieur hollandais,* si plein de recueillement et de mystère; la *Chaste Suzanne;* la *Femme dans un intérieur pompéien ;* les *Recommandations à la nourrice; Diane et Actéon;* le *Repos;* la *Conversation interrompue,*



LA CONVERSATION INTERROMPUE.

Expression finale du « Gêneur ».

Peinture à l'huile. (En cours d'exécution à la mort de l'artiste.)

malgré leurs charmantes qualités de couleur et de composition, n'ont jamais existé qu'à l'état d'œuvres entrevues, d'esquisses ou de projets. Je trouve dans une série de notes éparses la genèse de ce dernier tableau, dont les colorations grises sont d'une exquise finesse et dénoncent une science des « valeurs » qui n'est pas dépassée dans les meilleures œuvres de Corot. Cela devait s'appeler d'abord le *Gêneur*, et l'explication que Galland donne de ce titre singulier mérite d'être relevée :



LA TOILETTE DE BÉBÉ.
Peinture à l'huile.

« C'est, écrit-il, en voyant le tableau de Pieter de Hoogh, que l'idée de ce tableau m'est venue. Voici comment : Par la tenue sans façon de l'homme qui tourne le dos au premier plan, on voit qu'il est au moins un ami de la maison. Son chapeau est négligemment posé sur la table, son épée a été familièrement accrochée à un siège, à gauche. En outre, par son attitude, appuyé sur une haute canne, la jambe croisée, il témoigne du peu de cas qu'il fait du personnage qui entre. Ce dernier paraît s'excuser. Un petit domestique, dont on ne voit que la tête et une main, vient de l'annoncer. La maîtresse de maison, qui se lève, fait un pas vers l'arrivant; sa physionomie est celle d'une personne qui simule le plaisir de recevoir. »

Après cette « exposition » du sujet, Galland entre dans une foule de détails

techniques sur la façon dont il entend que l'œuvre doit être exécutée ; puis, au moment où il semble que, composition et facture étant bien et définitivement arrêtées dans son esprit, le peintre n'a plus qu'à transporter le tout sur la toile, il reprend la plume. « Cette composition du *Géneur* peut être transformée en sujet de la *Veuve*. Ce motif est ici développé. » Suit une belle page blanche qui a bien pour en-tête la *Veuve*, mais qui est restée vierge de tout « développement » ; et par l'analogie du nouveau titre avec le sujet du tableau, il est bien évident que le primitif *Géneur* est devenu finalement la *Conversation interrompue*.

Et le plus curieux de tout cela, c'est que Galland, justement déconcerté par le bruit exagéré qui se faisait autour de certains nouveaux venus de modeste talent — alors qu'une demi-obscurité continuait d'envelopper son nom et sa personne — se prenait parfois à ambitionner, lui aussi, des succès d'exposition. Il aurait voulu montrer à cette foule qu'il n'était pas seulement capable de faire des chefs-d'œuvre ignorés, mais qu'il pouvait comme tant d'autres jeter en pâture aux journaux des tableautins agréables, supérieurs à la plupart de ceux qu'on couvrait d'épithètes louangeuses, et pour lesquels la critique complaisante se plaisait à inventer des qualificatifs inédits.

Je me souviens qu'en 1883, en cette année même où il conçut l'idée du *Géneur*, étant venu causer avec moi de ses projets, il vit sur ma table de travail le *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, par Bellier de La Chavignerie et Auvray. Il feuilleta le premier volume qui venait de paraître et, d'un air attristé, me montra la colonne où, entre Joseph Gall et Paul-Charles-Emmanuel Gallard-Lépinay, il espérait trouver son nom.

« Ainsi, me dit-il, je suis plus inconnu que les innombrables inconnus dont les noms noircissent ces deux mille pages.

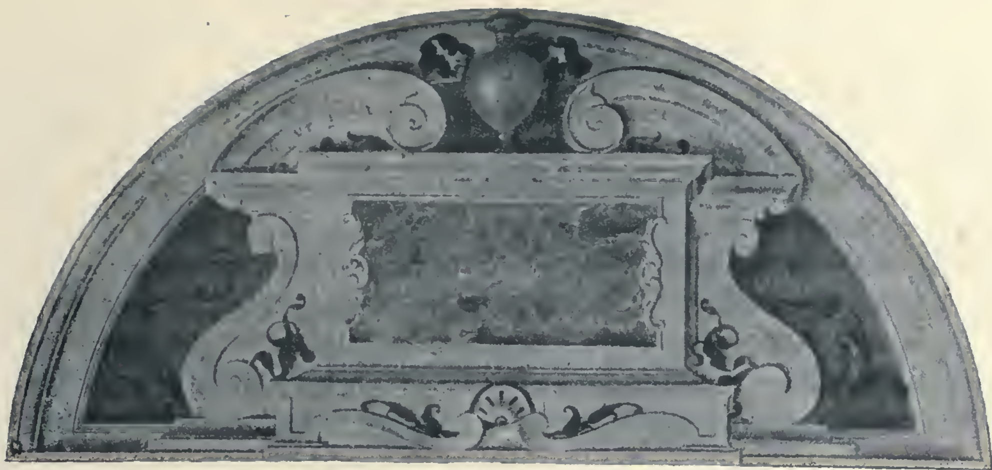
— Il ne faut pas vous étonner de cette lacune, répondis-je, ce livre est fait uniquement avec le dépouillement des livrets du Salon, et vous n'exposez pas...

— Alors, il faut donc exposer, pour être quelqu'un ! »

C'est la seule plainte de ce genre que je lui aie entendu prononcer. Il est clair qu'il sentait le tort qu'il se faisait à lui-même en se tenant en dehors de la foire annuelle du palais de l'Industrie. Il eût voulu y prendre part pour mettre fin à cette indifférente ignorance du public, qui parfois l'obsédait ; mais à son âge et avec son talent, sa réputation, il ne pouvait débuter que par un coup d'éclat. Il fallait descendre dans l'arène avec un chef-d'œuvre enlevant tous les suffrages. Sans quoi, son prestige à l'École, déjà battu en brèche, eût risqué de sombrer.

Ce chef-d'œuvre, il l'eût fait certainement, mais jamais il n'aurait pu lui-même le tenir pour tel. Et même, s'il l'eût reconnu pour un ouvrage tout à fait supérieur, digne de lui, le montrer, l'exposer, n'était-ce pas sacrifier aux faux dieux, n'était-ce pas avouer qu'il pratiquait parfois « le morceau », qu'à l'occasion il faisait acte de virtuosité, lui, le grand prêtre de la Subordination, qui défendait tout acte de virtuosité à ses élèves !





DESSUS DE PORTE POUR LE PALAIS NARISCHKINE.

XI

GALLAND PROFESSEUR. — NOMINATION
A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS. — LE COURS SUPÉRIEUR D'ART DÉCORATIF.
UN PROGRAMME D'ÉTUDES ET D'ENSEIGNEMENT.



Nous touchons ici à une des phases les plus délicates de la vie artistique de Galland, à une des étapes de ce que, dans l'intimité et non sans quelque dépit, fort explicable du reste, il appelait son Calvaire. — Avec sa nature droite et généreuse, bonne, affectueuse et communicative, Galland portait en soi l'âme d'un apôtre. Il ne lui suffisait pas d'avoir renoué avec le XVIIIe siècle les traditions de la grande décoration française, il prétendait ne pas garder pour lui seul la vérité retrouvée. Il voulait en faire profiter ceux qui devaient être ses successeurs directs. Il souhaitait de laisser après lui des disciples fervents, capables de défendre ses doctrines et d'en assurer l'application.

Cette tendance, nous l'avons vu s'affirmer, presque dès ses débuts dans la carrière, par son projet de préparer de grands albums de compositions franchement décoratives, — Trophées, Groupes d'enfants, Motifs de panneaux, — projet excellent qui non seulement aurait aidé puissamment à la propagande de ses idées, mais aurait constitué une mine inépuisable à laquelle ses élèves et ses successeurs auraient pu venir chercher des inspirations, comme les peintres du XVIIe et du XVIIIe siècle et même ceux de nos jours en ont su tirer des albums de Bérain, de Le Brun et de

Le Pautre. Ce même désir devait se manifester encore au déclin de sa vie, par le récolement de cet herbier gigantesque, destiné à nos écoles d'Art Décoratif — herbier unique en son genre, dont il se proposait de faire jaillir une ornementation nouvelle, exclusivement tirée de la flore nationale.

Nous avons dit à quels obstacles il se heurta pour l'exécution de sa première pensée. Les difficultés de ses débuts, les exigences matérielles d'une vie pourtant bien modeste — *res angusta domi* — ne lui permirent pas de mener à bonne fin la première de ces entreprises, dont la seule conception eût effrayé tout autre esprit que le sien. La mort, survenue inopinément, interrompit brusquement la seconde, alors qu'elle n'avait point encore pris assez de consistance, pour survivre à celui qui l'avait conçue.

Mais, entre ces deux tentatives qui marquent les points extrêmes de son existence, il avait été appelé par la confiance de l'Administration des Beaux-Arts à faire entendre la bonne parole à la jeunesse. Et cette Administration, si souvent qualifiée de rétrograde, n'avait pas été révolutionnaire à demi. En même temps qu'elle lui ouvrait toutes grandes les portes de cette École nationale des Beaux-Arts, qui passe non sans raison pour être le premier foyer d'enseignement artistique qui soit au monde, elle l'avait introduit dans nos Manufactures nationales.

Ainsi, il allait pouvoir professer hautement ses idées, exposer devant un auditoire d'élite ses théories fécondes et en même temps poursuivre leur application aux Gobelins, à Sèvres, à Beauvais.

C'est en 1873 que Galland fut appelé à prendre rang parmi les professeurs de l'École des Beaux-Arts. Sa nomination, qui passa alors pour une sorte de coup d'État, était due à l'initiative de deux hommes éminents, animés l'un et l'autre d'un esprit aussi pondéré que peu subversif : M. de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, et M. Eugène Guillaume, directeur de l'École. Jamais décision ne fut mieux accueillie des critiques, ordinairement rebelles à toute innovation, et du public d'élite qui s'intéresse à nos grandes questions d'art. Au dehors, on peut le dire, l'approbation fut unanime. Nous verrons tout à l'heure quel accueil le nouveau professeur rencontra au dedans. Quant au Gouvernement, décidé à faire galamment les choses, il institua pour Galland une chaire spéciale, et le cours qu'il fut chargé de professer reçut le titre séduisant de *Cours supérieur d'Art décoratif.*

Ce cours, ouvert uniquement aux élèves de la Maison, était plus spécialement destiné aux jeunes architectes de la première classe et aux premières médailles des sections de sculpture et de peinture — par conséquent, à l'élite de l'École. Il comprenait deux années. Durant la première, les élèves devaient dessiner d'après les chefs-d'œuvre de l'Art Décoratif provenant de tous les temps et de toutes les civilisations. Pendant la seconde, ils allaient être exercés à la Composition, d'après des programmes embrassant des applications à l'architecture, à la peinture et à la sculpture. Un atelier commun était ouvert aux élèves suivant ce cours supérieur, et une galerie devait être créée, pour réunir les modèles nécessaires. Enfin, on

avait promis que des médailles spéciales seraient décernées aux plus méritants. On le voit, rien n'avait été omis ou négligé.

Comme un pareil cours était chose grandement nouvelle, pour éviter tout malentendu et toute fausse interprétation, notre professeur crut devoir, tout d'abord, en déterminer exactement le but et en caractériser la portée. Nous avons retrouvé, dans les papiers de Galland, le brouillon de ce qu'on pourrait appeler son discours d'ouverture. Mieux que toutes les paraphrases imaginables, il va nous dire quelles matières le Maître se proposait de traiter et dans quelles limites il entendait se mouvoir.

Le professeur commençait par établir que l'enseignement donné par l'École des Beaux-Arts doit comporter, pour les jeunes artistes, une éducation complète. Il invoquait comme preuve qu'en dehors des cours de dessin et des leçons pratiques données par d'éminents artistes dans les Ateliers spéciaux de peinture, de sculpture,



L'ENFANT AU DAUPHIN.
Modèle de panneau décoratif.

d'architecture, l'enseignement comprenait des cours de perspective, d'anatomie, d'esthétique, d'histoire, d'archéologie, etc. Il expliquait ensuite qu'entre les trois arts professés à l'École, et dont ces connaissances sont le complément forcé, il existe un lien intime qu'il est indispensable de ne pas ignorer, si l'artiste ne veut pas, une fois hors de l'École, s'exposer à de graves déboires.

Après avoir indiqué qu'on a l'habitude de désigner ce lien sous le nom assez incorrect d'*Art Décoratif*, Galland continuait ainsi :

« Expliquons-nous. Dans l'atelier de peinture et de sculpture, vous travaillez d'après le modèle vivant et vous apprenez à connaître le corps humain, clef de voûte de toutes vos études. Outre cela, vos professeurs vous donnent des sujets de composition, et, d'après les esquisses peintes ou modelées que vous leur apportez, ils appellent votre attention sur l'expression d'un geste, sur l'agencement d'un groupe, sur l'exactitude ou la probabilité d'une scène. Ces cours existent déjà et, comme ils sont très bien faits, nous ne pouvons que vous engager à les suivre assidûment. Mais, messieurs, avez-vous songé à l'embarras dans lequel vous vous trouveriez si, au sortir de l'École, vous étiez appelés à décorer le salon d'une grande dame, le foyer d'un théâtre, la salle d'audience d'un tribunal, la chapelle d'une église? Avez-vous pensé qu'à ce moment il ne suffirait plus de chercher une composition sur un sujet déterminé, mais qu'il vous faudrait encore la mettre en harmonie avec le monument, profiter des surfaces qui vous seraient offertes et les relier dans une unité commune, pour le plus grand bien de l'Art et de vous-mêmes? Vous êtes-vous rendu compte de l'effet que produirait, dans un lieu déterminé, la peinture que vous faites dans l'atelier, et des modifications qu'il faudrait y apporter, suivant le jour qui doit les éclairer, suivant les saillies plus ou moins grandes des meubles et de l'architecture, suivant la distance ou l'inclinaison dans lesquelles votre ouvrage doit être vu?

« Avez-vous songé à l'ouverture d'une porte qui peut-être va partager votre composition en deux; aux formes d'une corniche qui vous forceront à exécuter sur une surface courbe des figures ou des ornements; à la saillie d'une cheminée qui va jeter une ombre imprévue sur votre peinture? Les Maîtres ont été, comme vous le serez un jour, appelés à combattre ces difficultés pratiques, et c'est parce qu'ils ont su en triompher que nous leur donnons le titre glorieux de Maîtres.

« Je veux vous rappeler un fait que vous connaissez tous. Quand Raphaël fut chargé de décorer les *Loges* du Vatican, il alla visiter les Bains de Titus, en compagnie de Jean d'Udine et de Polidore de Caravage. Ce fut devant ces débris qu'il conçut l'idée de cette admirable ornementation, dont vous pourrez voir ici même une reproduction. Pensez-vous que les élèves de Raphaël, qui, ne l'oubliez pas, étaient eux-mêmes des Maîtres, aient trouvé mauvais que, sachant peindre le corps humain, on vienne leur demander d'étudier la tige d'une plante ou la feuille d'un liseron? Il le fallait pourtant, pour trouver le type d'une ornementation qui devait encadrer des médaillons en camaïeu, s'enrouler en rinceaux, se contourner en gra-

cieuses arabesques et se relier de toutes parts avec des fleurs épanouies, de grands feuillages dentelés ou de petits animaux fantastiques. Non, messieurs, des idées aussi étroites n'existaient pas sous la Renaissance, et tout le monde était convaincu



L'AURORE.
Projet de plafond. — Peinture à l'huile.

alors que, si le corps humain est le principe essentiel des études d'un peintre, nul n'a le droit de négliger les éléments que la Nature nous offre de toutes parts pour l'Art Décoratif.

« Il en est des sculpteurs comme des peintres, et les portes de Ghiberti, dont

vous avez ici un moulage, vont vous en donner la preuve. Je sais que vous appréciez, comme moi, l'admirable tournure des bas-reliefs et l'exquise élégance des figures. Je ne fais pas à votre goût l'injure d'en douter. Mais êtes-vous bien sûrs de vous rendre exactement compte de la raison qui a porté Ghiberti à placer, dans des bandes longitudinales de l'encadrement, des figures plus grandes que celles des bas-reliefs eux-mêmes? Avez-vous calculé la saillie qu'il a voulu leur donner, mesuré la profondeur des niches où il les a placées, cherché à comprendre l'importance relative de l'ornement qui les sépare? J'en doute fort, et je vous soupçonne même de n'avoir prêté qu'une légère attention à cette admirable guirlande de fleurs et de fruits qui encadre la porte entière. Vous avez peut-être trouvé que tout cela était habilement travaillé, mais vous avez souri intérieurement en disant : Là n'est pas l'important, et Ghiberti, qui savait modeler la figure, a dû faire, en se jouant, des feuillages, des oiseaux ou des fruits. Eh bien, messieurs, j'en suis fâché pour votre érudition, encore un peu jeune, mais Ghiberti pensait tout autrement; et si vous pouviez apprécier son œuvre comme elle le mérite, vous verriez que l'inclinaison d'une aile d'oiseau, que la saillie d'un fruit, que l'enroulement d'un feuillage a été calculé pour l'ensemble au même titre que la silhouette d'un personnage ou que l'agencement d'une draperie. C'est parce que Ghiberti était un admirable statuaire, doublé d'un merveilleux décorateur, que son ouvrage a été jugé par Michel-Ange digne des portes du Paradis.

« Et vous, messieurs les architectes, savez-vous que noblesse oblige, et que votre art, qui comprend implicitement tous les autres, vous impose la nécessité de les connaître? N'aurez-vous pas des modèles à donner aux ornemanistes que vous emploierez, des emplacements à déterminer pour les peintres et les sculpteurs que vous associerez à votre œuvre? Les applications de la perspective à la Décoration ne sont-elles pas de la plus haute importance pour vos travaux? Vous avez suivi, je le sais, des Cours de perspective où cette science a été approfondie; aussi ce ne sont pas des règles pour un tracé perspectif que je veux vous donner, mais je veux vous apprendre à profiter de ce que d'autres vous enseignent.

« Architectes, peintres, sculpteurs, il doit y avoir dans vos études un point commun, c'est celui qui a pour mission de les relier ensemble, celui qui a trait à l'Art Décoratif. Voyez ce qui se passe dans l'Université. Dans nos lycées, il y a des élèves qui se destinent spécialement aux Lettres, d'autres aux Sciences. Parallèlement vous voyez des écoles où on instruit les jeunes gens en vue du Commerce et de l'Industrie. Mais il y a une étude que vous retrouverez partout où il y a un enseignement et quelle que soit la nature de cet enseignement, c'est l'étude de l'Histoire, qui classe les faits et en déduit les conséquences. Eh bien, je n'hésite pas à affirmer que l'Art Décoratif est à l'enseignement des Beaux-Arts ce que l'Histoire est à l'enseignement général.

« Je prévois pourtant une objection, et je veux y répondre tout de suite.

« Comment se fait-il qu'on nous présente, dira-t-on, comme indispensable un

cours qui ne date que d'hier, et dont les artistes de la Grèce et de la Renaissance n'ont jamais entendu parler? Ah! messieurs, si vous raisonniez ainsi, vous prouveriez simplement que vous n'avez pas suffisamment étudié l'histoire. Ignorez-vous que l'ancien apprentissage a été remplacé par l'enseignement de l'État, et que cet



DÉCOMPOSITION DE LA PLANTE ET APPLICATION DE SES FORMES.
Dessin au crayon noir et au lavis.

enseignement lui-même doit nécessairement se modifier selon les mœurs et les besoins de chaque époque? Ignorez-vous que les Ateliers de l'École des Beaux-Arts n'ont été institués que depuis un petit nombre d'années, et qu'en vous y conviant, l'École a supprimé, par cela même, tout ce que pouvait avoir de pratique l'enseignement privé d'un artiste? Certes, si le ministre qui a fait les réformes dont je

parle avait pu mesurer leurs conséquences, il aurait institué en même temps que vos Ateliers un cours d'Art Décoratif. Mais l'expérience sert à quelque chose, et si M. le Directeur de l'École m'a appelé parmi vous, c'est que, dans sa sollicitude pour votre avenir d'artistes, il a reconnu qu'il y avait désormais une lacune à combler, et que, à côté des classes où l'on forme des peintres, des sculpteurs et des architectes, il fallait un cours pratique, commun pour vous tous, où vous appreniez à vous comprendre les uns les autres. Car l'Art est un et domine toutes les spécialités. Ainsi, messieurs, je n'arrive pas ici comme un novateur et un révolutionnaire. En vous enseignant les applications décoratives, je m'appuie sur une tradition qui a sa source à l'Acropole d'Athènes, et qui est parvenue jusqu'à nous en traversant la Renaissance. »

Il faut avouer que le nouveau professeur ne pouvait s'exprimer en termes meilleurs et tenir à un auditoire d'élite, qu'il était fondé à croire remarquablement préparé et particulièrement intelligent, un langage mieux approprié et plus suggestif.



PANNEAU DÉCORATIF
Composé à l'aide de la stylisation de la plante.



P V Galland pinx^t

Héliog. Ducourtioux et Huillard

PANNEAU DÉCORATIF

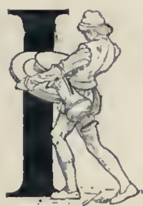
exécuté pour Mme Gounod



L'AGE D'OR. — PEINTURE DÉCORATIVE.

XII

PREMIÈRES LEÇONS. — PAROLES ET DESSINS.
LA CONNAISSANCE DES STYLES. — GRANDES ESPÉRANCES
ET DÉCEPTIONS AMÈRES. — REQUÊTE AU CONSEIL SUPÉRIEUR.
DOLÉANCES PRÉSENTÉES
A LA COMMISSION DE PERFECTIONNEMENT DE SÈVRES.



Il est peu de personnes qui, ayant entendu Galland, aient pu résister au charme de sa parole chaude et vibrante. Il était la joie des réunions intimes, et dans les Commissions il savait, par l'originalité de ses idées, par le tour de son langage, imposer l'attention aux esprits les plus mobiles, aux cerveaux les plus distraits. Beau, il ne l'était pas, si l'on attache à ce mot l'idée d'une parfaite régularité des traits, d'une certaine dignité de visage; mais il possédait au suprême degré ce qu'on est convenu d'appeler la physionomie. Dès qu'il commençait à parler, son organe un peu voilé prenait des intonations persuasives, ses yeux s'animaient d'un éclat singulier, et son spirituel sourire revêtait des allures captivantes.

Sa conversation était familière et, même lorsqu'il traitait les sujets qu'il entendait professer, la causerie prenait le pas sur la conférence. La phrase était généralement courte, parfois hachée, primesautière, toujours imagée et saisissante. Possédé par son sujet plus encore qu'il ne le possédait, on sentait en lui la passion communicative et l'inébranlable conviction; mais c'est surtout le crayon à la main qu'il était unique, inimitable. Il s'exprimait avec une incroyable facilité dans cette langue du dessin, qui, bien qu'elle s'adresse principalement aux yeux, a comme l'autre son éloquence et son style.

Avec une aisance incomparable, une étonnante souplesse, une infatigable fécondité, il improvisait une multitude d'ornements variés, gracieux, élégants, admirablement appropriés à la forme qu'il fallait décorer et au but que devait remplir cette forme. Faisait-il intervenir la figure humaine? Soit qu'il s'inspirât de la distinction florentine, soit qu'il lui préférât les contours souples, amoureusement arrondis de l'École française, il lui donnait toujours un charme particulier et l'encadrait si bien dans l'espace qu'il s'était préalablement assigné, qu'elle y tenait à l'aise et semblait n'avoir jamais occupé d'autre place. Se bornait-il à emprunter sa décoration à la flore? Sous son crayon la tige flexible se transformait en délicats rinceaux, la feuille s'épanouissait en un désordre symétrique et voulu, les fleurs s'arrondissaient en guirlandes, accompagnaient une frise, ou se précipitaient en chutes, sans contredire jamais la forme qu'elles étaient chargées d'orner et de faire valoir.



IMPROVISATION
d'un panneau en hauteur.

Tout, en passant par ses mains, prenait une allure décorative. Fleurs, fruits, masques, attributs, jusqu'à de simples rubans, à de vulgaires copeaux, devenaient entrelacs, pendentifs, arabesques, culs-de-lampe. Un papier replié fournissait un cartouche; d'une herbe sauvage naissaient vingt fleurons. Et cette ornementation, brusquement inventée, grandissait et se développait à vue d'œil, restant toujours curieuse, originale, nouvelle, même lorsque pour obéir aux préférences de l'architecture, ou au parti pris de la construction, le professeur était obligé de remonter aux sources archaïques et d'emprunter à Athènes ou à Rome, au Moyen Age chrétien ou à la Renaissance italienne, quelques-uns de leurs ornements typiques, de ceux qui déterminent ce qu'on est convenu d'appeler les Styles.

Ces Styles, mieux que personne, Galland les connaissait pour en avoir pénétré les raisons et démêlé la genèse. Il aimait à expliquer comment ils s'étaient formés, et comment les peuples les plus indépendants, les plus fermement créateurs, leur étaient restés fidèles pendant de longues périodes de leur existence; et cela non pas par impuissance, par indifférence ou par paresse, mais parce que l'ornementation qui caractérise chacun d'eux, bien loin d'être le résultat accidentel d'un ingénieux arrangement, la facile improvisation d'un aimable caprice, avait exigé une science profonde; parce que cette présentation nouvelle d'éléments anciens comme le monde répondait à un état d'esprit, à un degré

de culture, à un goût, à des besoins supérieurs et particuliers. Et alors, il laissait entrevoir comment l'adaptation d'une expression nouvelle à d'éternelles nécessités suffit parfois pour distinguer une époque et pour glorifier un peuple, non point à cause de l'agrément que cette disposition présente aux yeux et du charme qu'on lui trouve, mais à cause de l'affinement d'esprit, de la délicatesse de sentiment, de la perfection de jugement qu'elle fait supposer.

On conçoit aisément quel attrait devait offrir l'enseignement d'un pareil maître.



L'ENFANCE DE PAN.
Première idée du panneau exécuté pour Mme Gounod.

Un écrivain de talent, qui s'est spécialement consacré à l'étude de l'Art Décoratif, M. Victor Champier, a jadis tracé dans la *Gazette des Beaux-Arts* un tableau saisissant de ce qu'étaient ces fécondes leçons.

« M. Galland, écrit-il, donne à ses élèves à décorer un panneau de muraille dans un monument, non pas un monument quelconque, qu'on peut orner indifféremment d'attributs sans caractère déterminé, mais un théâtre, le salon d'un financier ou d'un homme d'État, en un mot, un édifice qui devra être nettement particularisé. De même la muraille n'est pas choisie au hasard, mais elle offre de certaines difficultés qu'il s'agit de surmonter : c'est une voussure dont les dimensions devront être exactement remplies, ou un pan de mur coupé par une porte à deux battants.

« On voit d'ici l'embarras, au début, des élèves habitués à l'École des Beaux-Arts

à rester maîtres de leur composition, à l'établir en hauteur ou en largeur suivant leur caprice, à faire des tableaux plus ou moins remarquables, mais toujours en vue du prix de Rome, sans jamais prévoir le cas d'une décoration pour un emplacement fixe, spécial. Alors M. Galland passe à la démonstration.

« En un quart d'heure, il improvise devant ses élèves vingt motifs différents, s'adaptant au programme indiqué, et que chacun pourrait traiter suivant son tempérament, son goût, ses aptitudes. Ici ce sont des cariatides soutenant une corniche, là des arabesques, des rinceaux de feuillages, des griffons, des vases, de petits génies gracieusement groupés, des figures symboliques habilement disposées dans un cadre architectural. Tout cela semble si bien en place, si ingénieusement inventé, qu'aucun ornement, croirait-on, ne pourrait mieux convenir, si l'inépuisable imagination du professeur n'en faisait naître de nouveaux d'un arrangement meilleur encore que les précédents.

« Aux compositions peintes succèdent d'autres sujets, car M. Galland s'adresse à toutes les catégories d'élèves, et les sculpteurs doivent aussi trouver leur compte à ces leçons. Tantôt c'est la décoration d'une fenêtre qu'il s'agit d'imaginer, tantôt celle d'une fontaine, d'un meuble, d'une reliure de livre. La fantaisie débridée des jeunes cervelles en ébullition s'irrite et se heurte aux obstacles du programme auquel on doit se plier. Dans l'atelier, on fait venir le modèle vivant : il y a des fleurs, des plantes, parmi lesquelles il est permis à chacun de choisir ses ornements; mais le modèle n'a plus, comme dans les autres ateliers de sculpture, son pied posé sur la talonnière traditionnelle. Sa main n'est plus retenue par une ficelle chargée de l'immobiliser dans le geste académique que tous reproduisent. Il faut que chaque élève indique le mouvement qui lui est nécessaire pour la composition particulière qu'il a adoptée. La nature n'est ici employée qu'en vue d'un ensemble, de même pour les plantes qui ne sont pas copiées au hasard, mais toujours choisies et disposées suivant le cadre architectural.

« Le principe de l'Art Décoratif, ne cesse de répéter le professeur, c'est la subordination à l'Architecture. Nous n'avons pas à donner l'illusion de la vérité. Une figure s'enlevant sur un fond d'or n'a pas à imiter les carnations de la chair vraie; nos arbres et nos fleurs ne doivent pas être servilement tel arbre ou telle fleur. Le rôle que nous leur faisons jouer nous oblige à une interprétation; mais il faut que l'interprétation soit toujours inspirée par la logique et guidée par le respect, l'amour de la nature. Remplaçons l'attrait de la vérité, dans le dessin, par le caractère de la silhouette et la largeur de la facture. Simplifions les végétaux quand leurs détails trop multiples ou trop délicats peuvent nuire à la clarté du décor; mais n'oublions jamais que plus les éléments de la nature conservent leur accent intime, plus ils nous intéressent, plus ils nous touchent. Prenons les plantes que nous voyons, représentons-les dans leur grâce vivante! Faisons comme nos ancêtres du Moyen Age! Ne retrouvons-nous pas, au pied des cathédrales, les plantes et les arbrisseaux dont les éléments décorent les chapiteaux et les frises de l'édifice? »



LÉDA.

Peinture à l'huile.

(Appartient à Mme Gounod.)

Il suffit de lire, même rapidement, ce résumé des leçons du Maître, pour sentir de quel attrait devait être un tel enseignement. On est forcément saisi par son côté logique et vivant, et, grâce à lui, tout ce qui était obscur devient clair et facile à comprendre. Ajoutons que ce qui devait rendre plus évidents encore les avantages d'un pareil cours, c'est que, s'adressant à la fois à des peintres, à des sculpteurs, à des architectes, c'est-à-dire à des artistes qui sont loin de pouvoir toujours s'entendre, parce qu'ils parlent chacun leur langue et conçoivent dans des données différentes, Galland tendait à les doter d'un idiome commun.

Le peintre conçoit, en effet, les objets *perspectivement*, le sculpteur *dans leur relief*, l'architecte *en géométral*, et cela suffit pour que très souvent ils ne puissent se comprendre. Apprendre à l'architecte et au sculpteur quelles sont les exigences de la peinture, initier le peintre et l'architecte au travail du sculpteur, enseigner au sculpteur et au peintre les nécessités de l'architecture, c'était leur permettre de lire dans leurs œuvres réciproques, de se contrôler par conséquent, de démêler à travers des apparences quelles seront les définitives réalités, et de faire cesser, avec une regrettable confusion, un fâcheux antagonisme.

On pouvait présumer d'après cela, que cet enseignement nouveau, inauguré par l'initiative et sous le haut patronage de MM. Guillaume et de Chennevières, c'est-à-dire les deux hautes autorités gouvernant la Direction des Beaux-Arts et l'École, allait prendre un développement rapide et obtenir le plus légitime et le plus grand succès. Il n'en fut rien. Après quelques leçons très attentivement suivies, les rangs des auditeurs commencèrent à s'éclaircir; puis, peu à peu, le vide se fit, et Galland, qui s'était flatté de compter ses élèves par douzaines, se vit forcé, à sa grande désolation, de les compter par unités. Ce fut, on peut le dire, un véritable désastre moral, une sorte d'effondrement.

Dès la fin de la première année, les généreuses espérances du nouveau professeur étaient fort entamées. A la fin de la seconde, il n'avait plus beaucoup d'illusions à se faire. Il persista néanmoins, comptant toujours sur un revirement qui tardait à se produire. Il se disait que les déserteurs, persuadés par l'excellence de son enseignement, reprendraient leur place. Puis, quand il se vit convaincu d'impuissance à attirer cette foule qu'il rêvait de voir groupée autour de lui, il commença à laisser la désespérance entrer dans son cœur. Il demanda alors et obtint de transformer son cours en un cours libre. Il se flattait de trouver au dehors plus d'empressement et de curiosité que dans l'intérieur de l'École, où les élèves enrégimentés dans les Ateliers, gouvernés par des programmes compliqués et touffus, prétendaient n'avoir pas le temps nécessaire pour étudier des matières qui n'étaient pas indispensables à l'exercice de leur Art. Mais la malchance continua de le poursuivre, et, en 1878, après cinq ans de luttes stériles, il adressait aux membres du Conseil supérieur de l'École cette plainte touchante, dont nous avons découvert le brouillon parmi ses papiers :

« Dans l'Arrêté du 14 mai 1873, concernant la formation de mon cours,

écrivait-il, il est dit que les élèves de première classe, architectes, les premières et deuxièmes médailles, peintres et sculpteurs, y seront seuls admis. Les élèves de l'École des Beaux-Arts n'ayant pas répondu à cet appel, j'ai dû, autorisé par M. le Directeur de l'École, recevoir à mon cours des jeunes gens du dehors. C'est avec huit ou dix de ces derniers, complètement formés par moi, que j'ai, durant ces quatre années dernières, remporté trois premiers prix au concours de Sèvres.



LA MUSIQUE.
Improvisation d'un panneau en hauteur.

« Aujourd'hui, à la rentrée des classes, j'ai le regret de ne pas voir s'augmenter le nombre de mes élèves, et je ne puis, en raison du peu de ressources de quelques-uns, les perfectionner, comme je l'espérais, dans un art qui exige de si nombreuses et de si longues études.

« Dans la situation présente, je prie MM. les membres du Conseil supérieur d'étudier le remède à apporter à un tel état de choses, et de voir s'il ne serait pas nécessaire d'attacher à l'enseignement dont j'ai été chargé des avantages auxquels n'auraient droit que les élèves ayant fait un stage déterminé dans mon atelier.

« J'espère que ma demande sera prise en considération, et je puis assurer le Conseil que je continuerai tous mes efforts pour me rendre digne de la tâche qui m'a été confiée. »

Cette demande si juste, si raisonnable, ne fut point accueillie. Galland offrit sa démission, elle fut refusée. Quelques années plus tard, profitant de la réunion de la Commission de perfectionnement de la Manufacture de Sèvres, dont il faisait partie, il essaya, en employant un détour, d'atteindre le but qu'il avait poursuivi en s'adressant d'abord au Conseil supérieur de l'École :

« La Commission de perfectionnement, disait-il en substance, en même temps qu'elle juge les concours institués par ses soins, a le droit et même le devoir de rechercher les moyens de développer, d'améliorer la valeur artistique des produits de la Manufacture, et, dès lors, de s'enquérir de l'état de l'enseignement des Arts Décoratifs, et de se préoccuper notamment de savoir si les écoles instituées par

l'État pour former des artistes répondent bien au dessein pour lequel elles ont été créées. C'est ce qui m'encourage à l'entretenir du cours d'Art Décoratif que j'ai l'honneur de faire à l'École des Beaux-Arts. Je regarde, en effet, comme une obligation de l'édifier sur l'état de mon enseignement, la priant d'examiner si des améliorations ne peuvent être introduites dans la tâche dont j'ai l'honneur d'être chargé.

« Je prie, en conséquence, la Commission de m'indiquer quelques-uns de ses membres, auxquels j'aurai l'honneur de fournir des renseignements circonstanciés sur l'amoindrissement persistant que subit ce cours, sur les moyens de le réorganiser et de faciliter, par des bourses accordées aux élèves nécessiteux, la possibilité de le suivre. La Commission n'est pas sans savoir que tout ce qui, dans l'étude de l'Art, confine aux applications industrielles, n'est entré à l'École des Beaux-Arts que par la haute volonté de son Directeur. Elle sait que c'est à lui que je dois le grand honneur d'avoir été désigné pour créer cet enseignement; et si j'ai eu la témérité d'accepter cette tâche, tout me prouve qu'elle était sinon supérieure à ma bonne volonté, du moins au-dessus des moyens mis à ma disposition. La haute protection du Directeur ne m'a jamais fait défaut, mais elle a été impuissante à prévenir l'isolement dans lequel j'ai été poussé.



COPEAUX.
Improvisation décorative.

« J'ai réagi en faisant, d'une situation qui devait être dépendante d'une grande organisation, un atelier libre, ne se reliant à aucun des autres de l'École. Je m'apercevais, en agissant ainsi, que je sortais d'un ordre d'idées parfaitement établi entre le Conseil supérieur et le Directeur. Je songeai à me retirer. J'en fis la proposition. On me demanda de rester, et je dus considérer cette demande comme un ordre. Usant alors de la liberté qui m'était accordée, je poussai mes quelques élèves; mais le temps s'écoula, le peu d'intérêt qu'on portait à nos efforts amena peu à peu des désertions. Aujourd'hui le cours est à peu près abandonné. Cette

année, un seul élève a concouru, les autres sont des irréguliers. La chaîne est rompue; la routine a repris le dessus; mes paroles s'envolent; le vide se fait autour de moi, et je sens que je resterais seul, si j'essayais d'imposer la composition d'un objet se rattachant à la Manufacture dont vous avez la garde.

« Si je vous ai soumis ces doléances, c'est que la Commission de perfectionnement, ayant pour mission de recruter de jeunes artistes, doit naturellement s'intéresser aux écoles qui peuvent lui en fournir, et il lui importe certainement de ne pas laisser se fermer sans examen celles qui existent. »

Le Conseil de perfectionnement de la Manufacture de Sèvres était — il l'est encore — composé d'administrateurs distingués et d'artistes éminents. Il ne manqua pas, on peut le croire, de s'intéresser vivement à ces pénibles doléances; il ne lui était pas permis, toutefois, d'entrer dans la voie que lui indiquait Galland. Censurer, même indirectement, ce qui se passait à l'École des Beaux-Arts, c'eût été, non seulement sortir de ses attributions, mais commettre une usurpation que l'Administration supérieure n'aurait pas tolérée. Les plaintes du pauvre artiste demeurèrent donc une fois de plus sans effet. Mais n'est-il pas pénible, douloureux même de voir tant de bonne volonté, tant d'ingéniosité, d'esprit et de talent venir se briser contre une indifférence obstinée, et celui qui prêchait avec tant d'éloquence la bonne parole, réduit à implorer l'aide du dehors, pour forcer les élèves à suivre celui de tous les cours de l'École, qui devait être le plus séduisant, et un de ceux assurément qui pouvaient leur être le plus utiles?



LA MUSIQUE.

Dessin au crayon noir pour le *Livre des Trophées*.



L'ENFANT AU PAPILLON. — DESSUS DE PORTE.
(Appartient à l'État.)

XIII

LES CAUSES D'UN ÉCHEC. — L'ÉDUCATION MÉCANIQUE.
LA PRATIQUE ET LA THÉORIE.
ÉLÈVES ET LAURÉATS. — UNE ÉCOLE D'APPLICATION. — DISCOURS A AUBUSSON.
CONFUSION ET MALENTENDUS. — LE RESPECT DE L'ORIGINALITÉ.
DÉSERTION MALHEUREUSE.



Les causes de ce mémorable échec, déplorable à tous égards, et dont la constatation émut vivement la presse spéciale, sont tellement nombreuses, qu'il est surprenant que Galland, avec son intelligence si ouverte et si vive, ne les ait pas démêlées tout d'abord. Au début de cette étude, nous en avons énuméré quelques-unes, celles qui tiennent à un état d'esprit général et à des mœurs particulières. Il nous faut indiquer les autres. On verra que l'apôtre le plus convaincu ne pouvait espérer de surmonter une pareille réunion d'obstacles.

Certes, le programme que nous avons reproduit plus haut, et dont Galland donna lecture à ses élèves en guise d'introduction à ses cours, n'avait rien de subversif. Le but qu'il poursuivait était clairement défini, et ses élèves assurément ne pouvaient manquer de tirer des avantages précieux de l'enseignement qui

leur était promis. Malheureusement, ce qui nous séduit dans cet exposé si limpide, c'est sa netteté, sa simplicité même; or seuls les esprits faits, « les esprits perfectionnés », pour me servir d'un mot cher à M. Taine, peuvent s'intéresser à des idées simples et en saisir tout de suite la valeur et la portée. On n'arrive généralement à toucher les jeunes intelligences qu'en prenant un long et laborieux détour, ou en leur enseignant mécaniquement ce qu'on veut leur apprendre. En pédagogie, dans bien des cas, l'empirisme a raison des doctrines philosophiques les plus hautes.

Un professeur, en effet, qui voudrait expliquer à de jeunes enfants la théorie de la Lecture perdrait absolument son temps. Montrer à des bambins que cet art, en apparence si facile — puisqu'un gamin de six ans peut arriver à lire couramment — est une des opérations les plus compliquées auxquelles puisse se livrer l'esprit humain; leur faire comprendre comment vingt-six petits caractères noirs diversement rangés sur du blanc, en frappant leur rétine, se traduisent à leur oreille par une suite de sons qui, à leur tour, évoquent dans leur cerveau des images suffisamment claires pour former des tableaux parfaitement visibles; tout cela, quoique relativement simple, dépasserait assurément la dose d'attention et d'intelligence qu'un garçon ou une fillette peuvent apporter à leurs leçons. Mieux vaut procéder par affirmation, enseigner que B et A font BA, et leur inculquer ainsi, machinalement, la consonance des lettres.

De même, le professeur de dessin qui dirait à ses élèves : « Lorsque vous copiez un modèle, au moment précis où vos yeux le quittent pour se porter sur le papier qui doit recevoir votre dessin, vous cessez de voir ce modèle. Chacun des traits que vous tracez est exécuté d'après une image interne, souvenir de l'objet que vous copiez, et vous rectifiez cette image chaque fois qu'elle vous paraît insuffisante en reportant ensuite vos regards sur le modèle. Donc, pour apprendre à dessiner, votre premier soin doit être d'apprendre à bien voir, et ensuite à vous bien souvenir de ce que vous avez vu. » Ce professeur, en s'exprimant ainsi, ne dirait assurément que des choses excellentes, d'une justesse parfaite, d'une évidence absolue. La vérité énoncée par lui serait incontestablement d'une simplicité et d'une exactitude irréfutables; et cependant, s'il voulait passer à son application, il aboutirait au plus lamentable échec. On l'a bien vu par Lecoq de Boisbaudran, dont la méthode reposait précisément sur l'éducation de l'œil et de la mémoire.

Cela peut paraître fâcheux à constater, mais il est bien peu d'arts dont l'enseignement ne comporte pas à sa base, et comme point de départ, une instruction purement mécanique. La pratique en toutes choses précède toujours la théorie. En outre, une erreur assez généralement répandue consiste à croire que les écoles — et il s'agit ici des plus élevées comme niveau d'instruction, et même les plus illustres — forment des savants, des hommes complets, pouvant, à leur sortie des bancs, aborder avec supériorité les professions pour lesquelles il semble qu'on les ait spécialement préparés.



BACCHUS ENFANT.

Dessus de cheminée.

Les écoles forment simplement les élèves et produisent des lauréats, c'est-à-dire, qu'elles arment pour la lutte un certain nombre de jeunes gens, qu'elles leur inculquent un nombre considérable de connaissances, destinées à leur devenir plus ou moins indispensables par la suite, qu'elles leur mettent en main d'excellents outils avec la façon de s'en servir. Mais le jour où ces mêmes jeunes gens se trouvent livrés à eux-mêmes, ils s'aperçoivent vite qu'il leur reste à apprendre une chose singulièrement importante, c'est à mettre en œuvre tout ce qu'ils ont acquis.

Cela est si vrai, qu'au sortir de nos plus brillantes écoles, les lauréats, c'est-à-dire les élèves reconnus les plus distingués et les plus capables, passent dans d'autres écoles dites d'application. Sous ce rapport, dans l'enseignement des Beaux-Arts, il n'en va pas autrement qu'à l'École polytechnique. Qu'est-ce que la villa Médicis, sinon une école de perfectionnement et d'application ? On peut donc conclure de là que Galland avait commis une regrettable erreur, en acceptant de professer à l'école de la rue Bonaparte un cours qui, réclamant pour être compris et apprécié des élèves une éducation assez forte, eût été mieux à sa place dans un atelier séparé, servant de prolongement, si l'on peut dire ainsi, à l'enseignement déjà donné.

En agissant de la sorte, il avait quelque peu cessé d'être conséquent avec lui-même. Il reconnaissait volontiers que la profession de Peintre Décorateur réclame une énergie et une puissance de travail toutes spéciales, une exactitude de labeur qui, par plus d'un point, rapproche l'artiste de l'artisan. Or ce n'est pas dans les écoles de l'État qu'on peut former de pareils sujets. La ville de Paris en fait une assez grave constatation avec ses écoles d'Ébénisterie, de la Céramique et du Livre. Toutes les belles démonstrations qui ne sont pas suivies d'applications vraiment pratiques ont grande chance de se perdre dans le vide. Pour façonner les hommes, rien ne vaut l'Atelier.

Galland eut une autre preuve de cette vérité à l'école des Gobelins, instituée exclusivement pour former des tapissiers, et dans laquelle il se plaignait de produire surtout des professeurs de dessin, et des élèves pour l'école de la rue Bonaparte ; mais nous aurons occasion de parler bientôt de nos Manufactures nationales, achevons ce qui regarde l'École des Beaux-Arts.

Un autre motif qui dut éloigner de son cours un certain nombre de jeunes gens, c'est la très haute idée que Galland avait de son art et des difficultés sans nombre qu'il faut vaincre, pour le pratiquer avec succès. « Je suis de ceux, disait-il, dans un discours prononcé en 1887 à Aubusson, qui, formés de bonne heure, par une méthode sage, à l'école de la subordination, n'admettent pas, dans l'application de l'Art aux différentes branches de l'industrie somptuaire, l'indépendance absolue qui règne souverainement dans la peinture de tableaux. Là, cette indépendance a sa raison d'être, parce que le sujet, isolé par les limites du cadre, n'est pas lié à un ensemble dont tous les éléments sont en association pour constituer un tout.

Le peintre de tableaux est libre; le Décorateur, l'artiste industriel, ne le sont pas. En effet, l'Art Décoratif, celui qui embellit nos monuments par la noblesse de son ornementation peinte et sculptée, celui qui égaye et meuble nos demeures, celui qui ennoblit tous les objets dont l'usage nous est familier, en charmant nos yeux par leur grâce, leur élégance, la finesse et l'intelligence de leur invention; cet art-là, qui n'est ni moins grand, ni moins inspiré, ni plus facile que l'art prétendu supérieur, cet art-là, dis-je, réunit sans exception *aucune* (je souligne avec intention *aucune*) tous les talents, toutes les intelligences et met à contribution toutes les forces productives. Il comporte la plus vaste étendue d'éléments et de connaissances, et dans son but nulle partie, si petite fût-elle, ne peut être considérée comme infime, son rôle étant déterminé dans les harmonies de l'Ensemble. »

Certes, il serait difficile de mieux dire. Le rôle de l'Art Décoratif se trouve défini là avec une élévation d'idées voisine de l'éloquence. Mais mettons-nous à la place de tous ces jeunes gens, qu'une grande hâte talonne de quitter l'école et de prendre rang dans la société. Est-ce bien le moyen de les attirer à soi que de les initier, avec un pareil retentissement, à toutes les difficultés qu'ils vont avoir à vaincre pour embrasser une nouvelle branche d'art, dont la pratique ne confère, somme toute, aucune prérogative spéciale, et qui, par suite des préjugés fâcheux, se trouve même, dans les hautes sphères, tenue en quelque discrédit ?

Est-ce le moyen de les retenir, que de signifier à des peintres et à des sculpteurs persuadés chacun, dans leur for intérieur, de la supériorité de leur art sur tous les autres, et, du reste, l'ayant embrassé uniquement pour cela, que pour en tirer certaines applications il leur faut subordonner cet art aux convenances d'un ou deux autres arts ?

Enfin, dernière considération et non la moindre, celui qui venait leur prêcher cette abnégation était assurément un homme de premier mérite, d'un talent magistral, d'un esprit élevé, mais dont la réputation n'avait pas franchi un cercle restreint et qui, évitant le Salon et sa tapageuse publicité, n'avait jamais remporté de ces succès retentissants qui hypnotisent la jeunesse.

On le voit, la question était mal posée. Elle était fertile en malentendus. Ceux que nous venons d'indiquer ne sont pas les seuls dont Galland et son enseignement eurent à souffrir. Certes, nous sommes bien d'accord que la subordination est un des principes fondamentaux sur lesquels repose l'application des Arts Décoratifs. Sans subordination, point d'ensemble, point d'harmonie; mais il est des mots qui sonnent mal aux oreilles des jeunes gens, et celui-là est du nombre.

Beaucoup se trompèrent sur sa signification. Beaucoup crurent qu'on voulait attenter à leur originalité, ce bien souverain plus précieux que tous les autres. Plusieurs anciens élèves de Galland, adroitement questionnés, et dans le nombre il s'en trouvait qui tenaient au maître par les liens les plus étroits, m'ont déclaré que la nature de Galland était si absorbante, qu'à travailler avec lui on risquait de perdre sa personnalité. Aucun n'avait compris qu'en voulant les réduire au rôle

effacé, mais cependant fort honorable de musicien de l'orchestre, le Maître poursuivait un but d'enseignement et n'avait aucun désir de les « absorber et de les réduire à l'état de disciples soumis ».

Nous avons, en effet, une preuve bien ancienne des sentiments libéraux qui animaient ce Maître méconnu. Elle concerne Maxime Claude qui, à ses débuts dans la peinture, voulait s'inspirer de ses exemples « Maxime veut commencer à composer un panneau, écrivait à ce propos Galland; je lui dis de n'en rien faire avant d'avoir exécuté un grand nombre d'études d'après nature. Si je ne veux pas qu'il devienne ma doublure, il faut qu'après avoir beaucoup étudié, il aille d'après son sentiment. Si je dois avoir plus tard des copistes, j'aime mieux que Maxime ne soit pas du nombre. Il serait, du reste, contrarié qu'on le lui dît. Il voit que je prends pour base la Nature. Je consulte les Maîtres et m'en aide au besoin. Il faut qu'il fasse de même. Il doit employer exclusivement son temps en études, qui lui seront profitables le jour où il voudra marcher seul. »



ÉTUDES DANS LE GOUT ANTIQUE.
Panneau décoratif.

Ces lignes sont d'un bon et clairvoyant ami, en même temps que d'un honnête homme. Hâtons-nous de constater que ce n'était pas seulement en faveur d'un parent, d'un beau-frère, que Galland était pris de ces généreux scrupules.

« Quand on compose une œuvre décorative, disait-il, dans une enquête dont

nous aurons bientôt occasion de parler, il faut tenir son sujet dans des limites préalablement fixées. Il y a, en outre, telle ornementation qui s'impose. Par conséquent, il y a des règles qu'il importe de connaître, parce qu'on ne saurait les transgresser impunément. C'est un principe sur lequel je ne cède pas; mais, malgré la rigueur de ce principe, je sais tenir compte de la personnalité d'un élève, de son tempérament, de son inspiration, du sentiment qui l'entraîne; alors je le suis, je le guide, je le redresse, tout en le laissant se développer dans son sens, et je m'attache uniquement à lui fournir les éléments permanents indispensables à la composition et à l'exécution, qui devront rendre ses œuvres correctes et exactes à tous les points de vue de l'Art. »

Il eût été difficile de s'exprimer avec plus de netteté, de franchise; mais que peuvent les intentions les plus fermes et les explications les plus loyales contre une opinion préconçue? Ce bruit d'accaparement fâcheusement répandu excita une méfiance funeste. Il devint une nouvelle excuse pour ceux qui, trouvant l'enseignement de l'École suffisamment chargé, ne voyaient qu'avec peine s'établir un cours nouveau, qui menaçait de grossir les programmes et de compliquer les examens. Aussi, l'enseignement de la *Composition décorative* fut-il si rapidement abandonné, que Galland, nous l'avons vu, n'hésita pas à se plaindre de cette désertion et à réclamer, avec une intervention effective, des mesures capables de ramener au bercail les brebis récalcitrantes.

Ce qui acheva de désoler son brave cœur si prompt à l'émotion, ce fut l'hostilité non déguisée qu'il rencontra chez un certain nombre de ses collègues, MM. les professeurs de l'École des Beaux-Arts. Un jour, l'occasion lui fut offerte de s'expliquer publiquement à ce sujet, et lui, d'ordinaire si réservé, si bienveillant, si indulgent pour tous, il ne se fit pas faute d'édifier ses auditeurs sur l'accueil injustifié et singulièrement partial qu'il avait rencontré à son entrée à l'École.



GÉNIE VOLANT.

Croquis au crayon noir.



JEUX D'ENFANTS. — « LA NAVIGATION. » — DESSUS DE PORTE.

XIV

LA COMMISSION D'ENQUÊTE.
PROCÈS-VERBAL ET STÉNOGRAPHIE. — OPPOSITION DES PROFESSEURS.
OPINIONS DE MM. PILS, CH. MULLER, GÉROME ET CAVELIER.
PEINTRES ET PERSPECTEURS. — L'ENSEIGNEMENT SIMULTANÉ DES TROIS ARTS.
« TOUT EST POUR LE MIEUX. »



Le 24 décembre 1881, le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts avait fait signer au Président de la République un décret instituant une *Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art.* Le 11 janvier 1882, cette Commission, qui devait une fois de plus démontrer l'inutilité des réunions de ce genre, se mit à l'œuvre et commença de recevoir des dépositions. Elle appela devant elle toutes les personnes : législateurs, industriels, artistes, professeurs, qui semblaient en état de lui fournir des renseignements utiles, de lui donner des indications précieuses ou des conseils autorisés.

Galland naturellement fut mandé. Il comparut le 14 février et s'expliqua avec son habituelle franchise. La sténographie se chargea de recueillir sa déposition; mais le procès-verbal de ces loyales explications ne parvint pas jusqu'au public dans sa forme intégrale. On eut soin de l'édulcorer, de le tronquer à certains endroits, d'en faire disparaître toutes les allusions présentant un caractère trop personnel, tous les passages revêtant les allures d'un réquisitoire. Aussi ne fallut-il rien moins

qu'un heureux hasard, pour que la copie du sténographe nous fût conservée. C'est elle que nous allons mettre à contribution. Elle nous permettra de placer sous les yeux du lecteur les plaintes justifiées que Galland pouvait porter non seulement contre la routine, mais aussi contre l'esprit étroit et le parti pris de certains de ses collègues. Nous lui laissons la parole; le lecteur trouvera certainement à ses explications une saveur que ne sauraient avoir toutes les paraphrases et tous les commentaires.

« Il arriva donc, disait Galland à M. Corbon, qui présidait la séance, il arriva, lorsque M. Guillaume voulut organiser l'enseignement de la Composition décorative à l'École des Beaux-Arts et faire une place à l'ornementation, à la partie décorative de l'architecture, que les professeurs de l'École se montrèrent hostiles à cette innovation. Était-ce par la crainte naturelle qu'excite toute nouveauté? Était-ce que, ne connaissant que l'étude du torse, des extrémités et surtout de la figure, de l'*académie* en un mot, ils ne sentaient réellement pas la véritable portée de l'enseignement de cette autre partie de l'Art qui, depuis le commencement de notre siècle, était presque tombée en désuétude? Toujours est-il que l'opposition se manifesta ouvertement.

« M. Guillaume voulut vainement forcer les élèves à faire de l'ornementation d'après la bosse, et de la figure appliquée à une destination, en attribuant ce qu'on appelle à l'École une *valeur* à chaque nature de travail, pour additionner à la fin de l'année ces valeurs et en déduire la note générale du dessinateur; les professeurs s'y opposèrent. L'un (M. Pils) menaça de s'en aller. Un autre (M. Muller) déclara qu'on n'avait que faire de prendre souci des menus détails de l'ornementation, et que, lorsque besoin en était, l'artiste n'avait qu'à recourir à une main spéciale pour cette sorte de besogne. Je rappelai à ce dernier que, jadis, à cause de l'impuissance où il s'était trouvé de les exécuter lui-même, il avait, en effet, eu recours à moi, alors que j'étais élève d'architecture et élève décorateur ornemaniste, pour exécuter certains ornements dans la salle des États, où la partie architecturale devait prendre une grande part. Évidemment, si, à cette époque, M. Muller avait possédé cette éducation spéciale, qu'aujourd'hui encore il dédaigne, il aurait pu, avec sa grande intelligence, tirer de moi, en me guidant, des résultats bien meilleurs que ceux qu'il a obtenus.. ..

« En dépit de ces difficultés, ma chaire fut maintenue. D'ailleurs, j'avais dans la place quelques alliés comme MM. Gérôme, Yvon, Lehmann, etc. Un jour, M. Gérôme, en pleine séance de l'Institut, prononça ces paroles : « Si j'avais eu « le bonheur de connaître les éléments de l'architecture et de l'ornementation, « lors de mon premier voyage en Italie, j'en eusse retiré beaucoup plus de fruit. « Aujourd'hui je réclame cet enseignement pour les jeunes gens. » Je dois rendre hommage à M. Gérôme de cette déclaration, je suis heureux de le faire ici.

« Pour montrer, du reste, à quel point j'avais à lutter contre les préventions, je citerai un fait bien caractéristique. Un jour, on jugeait un concours à l'École. M. Robert Fleury présidait. J'arrivai en retard et précisément au moment où mes collègues étaient en train de voter. En passant devant un de ces messieurs, je lui

serre la main et je vote. Lorsqu'on dépouilla le scrutin, on s'aperçut qu'il manquait un bulletin. M. le président fit remarquer qu'un des professeurs n'avait pas voté : M. X. (je ne veux pas le nommer, car il existe encore) venait, en effet, de quitter brusquement la salle, et j'eus le lendemain la surprise d'apprendre que c'était à cause de moi. Il vint effectivement chez moi et me dit : « Je tiens à « établir votre situation très nettement, et je « viens vous dire que vous ne devez pas prendre « pour une insulte personnelle ce qui arrivera. « Je n'admets pas votre enseignement à l'École, « je le trouve déplacé, on n'enseigne pas le « Goût, et chaque fois que je vous rencontrerai « dans une Commission, je me retirerai. »



L'OFFRANDE A L'AMOUR.
Décoration d'un trumeau.

« Encore un exemple. J'aborde un jour un sculpteur, membre de l'Institut (M. Cavelier), dans une des salles de l'École, et je lui dis : « Monsieur, je suis en retard avec vous, excu- « sez-moi ; j'ai eu beaucoup d'occupations, « mais mon intention est de vous faire la visite « que je vous dois. — Et pourquoi, monsieur ? « — Parce que je viens d'être chargé d'un « enseignement à l'École. — Ah ! oui, je sais... « Mais qu'enseignez-vous donc ? »

« Ici, messieurs, je ne suis pas embarrassé pour parler, parce que je ne suis pas devant la Commission d'enquête, comme un homme qui se défend, mais comme un homme qui s'explique. Au moment où cette question m'était faite, je me trouvais devant un artiste haut placé et d'une réputation établie. Néanmoins je répondis : « Je suis chargé, à l'École, « d'enseigner aux sculpteurs, pour ne citer « que ceux-là, les éléments de l'architecture, « afin que, lorsqu'un sculpteur est appelé à « décorer une architecture, il ne se croie pas « absolument indépendant de toute entrave ; « afin qu'il ne croie pas non plus qu'il suffit « d'avoir du tempérament pour faire de belles choses; afin de lui apprendre, en un « mot, qu'il y a souvent un plus rare mérite à conformer son œuvre aux exigences « du cadre pour lequel elle est faite, qu'à s'accorder à soi-même une liberté illimitée,

« aux dépens de l'harmonie et du goût. » J'ajoutai que je pensais donner aux jeunes gens qui voudraient bien venir m'entendre quelques notions d'architecture.

« — Oh ! monsieur, dit-il, nous n'avons pas besoin de vous.

« — Voulez-vous, monsieur, répliquai-je, me permettre une observation ?

« — Parlez, monsieur.

« — Vous est-il arrivé, dis-je, de donner, comme sujet du programme dans vos ateliers, une cariatide ? Une cariatide est un composé de sculpture et d'architecture, qui se termine par une base et dont le couronnement est un chapiteau. Sur la base d'une forme déterminée, les pieds du sujet sculpté doivent prendre place, et cette position oblige à donner à la figure une certaine rigidité architecturale. Quant au chapiteau, il est un lien, un intermédiaire entre la partie animée et le reste de l'édifice. La partie animée, placée entre ces deux extrémités, qui font corps avec l'édifice, est donc tenue de remplir certaines conditions, d'observer des lois d'harmonie générale, de se soumettre à la discipline architecturale. Il est bien certain que là où une figure d'après nature ne conviendrait nullement, placée entre la base et le chapiteau, une figure égyptienne, par exemple, irait à merveille. Il y a, par conséquent, interprétation. Cette interprétation se fait-elle chez vous, et tient-on compte dans votre atelier des données architecturales ?

« — Permettez-moi de vous dire, monsieur, que je n'ai pas à traiter cette question-là avec vous.

« Il n'y avait plus rien à répondre, et il était manifeste pour moi que ma situation à l'École des Beaux-Arts, comme professeur d'Art Décoratif, était très sincèrement considérée par la plupart de mes collègues comme une superfluité. Comment démontrer la nécessité, devenue de plus en plus impérieuse dans notre pays, d'un enseignement nouveau, à des hommes qui n'en avaient pas la moindre notion ? Car, il faut bien le dire, presque tous les professeurs, et non seulement les professeurs, mais les artistes les plus en renom, quand ils ont à établir une architecture, ne peuvent le faire : ils appellent un perspecteur. Celui-ci naturellement demande à quelle hauteur l'artiste désire placer l'horizon. L'artiste répond qu'il n'y a pas pensé. « Il faut pourtant y penser, dit le perspecteur. — Est-ce bien nécessaire ? riposte « l'artiste. — Sans doute, réplique le perspecteur, autrement, où placerai-je mon « point central sur la ligne ? » C'est ainsi que sont méconnues les règles les plus élémentaires de l'Art !

« Je vous assure que, si vous parliez même à de très grands peintres, ayant obtenu les plus glorieux succès au Salon, de la manière dont doit être établie dans un tableau la ligne d'horizon et le point de perspective sur une surface déterminée, ils vous répondraient qu'ils n'ont pas besoin de savoir cela ! Si ce sont là des connaissances utiles, encore faut-il les apprendre. Or l'insouciance, pour ne pas dire plus, qu'on affectait à cet égard n'était pas faite pour rendre les rapports confraternels commodes, même à une personne sans prétention, et je ne crois pas être prétentieux.

« La conclusion de tout ceci, c'est que les élèves, pas du tout encouragés, ne



DÉCORATION MURALE EXÉCUTÉE A L'HOTEL DE VILLE.

vinrent plus à mon cours. D'abord parce qu'il n'était pas consacré, ensuite parce

qu'aucune récompense n'y était accordée. Les rapports faisaient supposer, il est vrai, que tout allait bien, et que le cours était en voie de progrès. Je réclamai en vain. En réalité, je n'avais que trois élèves, deux parents et mon fils, — qui ont remporté le prix de Sèvres.

« Dans ces conditions, je crus devoir déclarer au directeur de l'École, M. Guillaume, que je voulais me retirer, en lui faisant remarquer que je ne tenais nullement à rester dans cette fonction, qui était un honneur pour moi, bien certainement, mais qui, en définitive, m'était rendue trop difficile et m'empêchait d'exécuter dans mon atelier certains travaux autrement lucratifs. « Ne vous retirez pas, me dit « M. Guillaume, toujours bienveillant pour moi. Faites comme vous pourrez, mais vous « avez été placé là comme une sentinelle avancée, et vous ne devez pas abandonner « votre poste. »

« Je cédai donc à ses instances. Mais les choses continuèrent à aller de même. Dernièrement, j'ai eu l'occasion de dire à M. Dubois qu'il fallait absolument accorder des récompenses à l'enseignement de l'Art Décoratif, si on voulait avoir des élèves. Je me suis encore expliqué à ce sujet en plein Conseil supérieur. On m'a objecté que je ne faisais qu'un cours supplémentaire. J'ai fait remarquer que mon cours répondait à « l'Enseignement simultané des trois arts », actuellement à l'ordre du jour, et qu'ayant fait de l'architecture, de l'ornementation comme Décorateur, et de la figure, j'étais naturellement indiqué pour la réunion de ce triple enseignement, en me présentant, non pas certes comme une personnalité qui s'impose et qui veut éclipser les autres, mais comme un homme désireux simplement de créer un lien qui n'existe pas encore entre ces arts différents de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, lesquels ont besoin les uns des autres. On n'a pas tenu compte encore de ces observations. Il a bien été créé à l'École un cours d'ornement; mais, pour le mien, il n'est pas consacré, et aucune récompense ne lui est attribuée... Il y a quelque temps, j'ai demandé de nouveau à M. Paul Dubois, très bien disposé pour moi, de vouloir bien consacrer mon cours. « Attendez la réunion du Conseil supérieur », m'a répondu M. Dubois. J'attends encore. Et voilà comment les résultats que j'ai obtenus à l'École des Beaux-Arts sont nuls. Je devais vous en expliquer les causes. Vous me pardonnerez, messieurs, de l'avoir fait un peu longuement. »

On comprend que tant de netteté, de franchise et de précision dans l'indication des responsabilités ait quelque peu effarouché le vénérable M. Corbon, et qu'il ait invité les secrétaires-rédacteurs à pratiquer de larges amputations dans cette déposition, dont les révélations pouvaient contrarier quelques personnalités très en vue. — Elle n'en était pas moins utile à connaître dans ses lignes essentielles. Elle explique bien des choses et surtout une résolution singulière, qui sans cela ne pourrait guère être comprise des profanes.

On aura remarqué, en effet, dans le dernier paragraphe de cette instructive déposition, une allusion à un cours nouveau comprenant l'*Enseignement simultané des trois arts*. Depuis 1879, le Conseil supérieur de l'École des Beaux-Arts avait,

en effet, modifié ces règlements auxquels il paraissait attacher une importance si capitale et transformé ses programmes en obligeant les élèves peintres à suivre des cours sommaires d'architecture et de modelage, les sculpteurs des cours d'architecture et de peinture, les architectes enfin, des cours de peinture et de sculpture. Non pas avec l'intention de former des artistes capables d'être à la fois peintres, architectes et sculpteurs, mais pour éviter cette cacophonie dont nous avons maintes fois parlé, et ces désaccords qui paralysent si souvent des talents éprouvés, mais d'ordre différent, chargés de collaborer à une même œuvre.



VÉNUS BERCÉE PAR LES ONDES.
Esquisse peinte d'un panneau décoratif.

Somme toute, c'était consacrer d'une façon indirecte les théories et les efforts de Galland. C'était reconnaître l'opportunité de cette éducation complète dont il avait si vivement défendu la nécessité et les avantages. Il eût donc semblé à la fois juste et naturel que le maître fût chargé d'appliquer les idées dont il s'était fait l'ardent promoteur. Il n'en fut rien.

Par un sentiment de méfiance, qu'on ne se serait certainement pas attendu à rencontrer chez des artistes éminents, arrivés aux situations les plus hautes, Galland fut tenu à l'écart. On préféra à son utile et actif concours celui de trois autres professeurs. Pourquoi cet ostracisme? Pourquoi ce manque de confiance? Quelle raison donner de cet acharnement? — Une seule, c'est que les choses se passent ainsi dans la plupart des compagnies privilégiées.

« Les Académies, a écrit, avec infiniment d'esprit, Bagehot, sont le refuge des

idées et des goûts de la génération précédente... En même temps qu'un homme de science arrive à la supériorité dans une branche quelconque, il devient un obstacle, parce qu'il garde certainement quelques-unes des erreurs, qui étaient en vogue au temps de sa jeunesse, mais que la nouvelle génération a réfutées. »

Sous ce rapport et sous beaucoup d'autres, l'École des Beaux-Arts était et est encore une sorte d'Académie. Tous ces professeurs, qui se montraient hostiles aux idées de Galland, étaient arrivés à une réputation indiscutée et au comble des honneurs officiels, sans avoir, en leur jeunesse, passé par une éducation générale comme celle qu'on voulait appliquer. Ils avaient donc d'excellentes raisons pour croire qu'un pareil enseignement n'était pas indispensable. Enfin, chacun d'eux avait une tendance naturelle à se persuader que les matières professées par lui-même étaient non seulement les plus importantes, mais les seules essentielles, et que tout autre cours, prenant aux élèves un temps précieux, devenait une inutile superfétation. De là, cette froideur marquée, ce mauvais vouloir, avec lesquels l'institution des cours d'esthétique, d'histoire de l'art, d'anatomie artistique, etc., a été de tout temps accueillie par nombre de professeurs, peintres, architectes et sculpteurs.

« On apprend trop de choses à nos élèves », tel est le cri qu'on entend encore chaque jour à l'École. On peut juger par là si l'innovation, dont M. Eugène Guillaume attendait de si heureux effets, devait être approuvée, et si le cours de P.-V. Galland pouvait provoquer l'enthousiasme de ses collègues.

Plus tard, quand la volonté ministérielle eut imposé l'*Enseignement simultané des trois arts*, il leur sembla que cette innovation serait moins dangereuse, si elle était appliquée par des artistes de la Maison. Or Galland, en dépit de sa nomination comme professeur, n'appartenait pas à la Maison. Il n'avait point marqué ses débuts dans la carrière par de grands succès d'école. Il n'était pas monté en loge, il ne faisait pas partie de cette brillante franc-maçonnerie des prix de Rome, qui, envoyés par l'Institut dans la Ville Éternelle, ont grande chance de revenir s'asseoir sous la coupole fameuse, quand ils auront à leur tour conquis la gloire ou la notoriété. Il n'avait même pas à son actif de ces triomphes bruyants, qui fixent l'attention du public et créent cette célébrité avec laquelle on est toujours tenu de compter. A tous ces égards il était suspect. On ne se fit pas faute de le lui montrer.

Cette campagne de méfiance est d'autant plus curieuse, que l'institution du nouveau cours, si ardemment repoussée par les professeurs, avait été non seulement adoptée sans résistance par le Conseil supérieur de l'École, mais acceptée comme une mesure utile, opportune et désirable à tous les points de vue. M. Dumas n'avait pas hésité à appuyer l'adoption du projet, sa mise à exécution ne pouvant, disait-il, avoir d'autres conséquences que le progrès du goût et de l'art industriel. Il avait rappelé, à ce propos, que, dans les examens de l'Hôtel de Ville pour les places de professeurs de dessin, l'inexpérience des candidats en matière d'Art Décoratif alarmait à juste titre les examinateurs. Tant qu'il s'agissait de dessiner la figure, les épreuves étaient satisfaisantes; mais il n'en était plus de même dès qu'on pas-

sait à un projet de Décoration ou d'Ornement. « Or, comment voulez-vous, ajoutait l'illustre savant, que ces candidats, devenus professeurs en titre, se trouvent capables de former de bons élèves, puisqu'ils sont eux-mêmes hors d'état de prêcher d'exemple ? Cette incapacité cessera sans doute lorsque l'occasion se sera produite pour les artistes d'étudier l'Art Décoratif dès leur jeunesse. Ceux qui auront été de bons élèves à l'École des Beaux-Arts deviendront à leur tour de bons professeurs. »

Un peintre dont l'autorité n'était guère moins considérable, M. Robert Fleury, abondait dans le même sens. Son opinion, disait-il, était conforme à celle de



LE VOLEUR DE FRUITS.
Peinture décorative.

M. Dumas. Il plaidait toutefois les circonstances atténuantes en faveur des professeurs, qui ne pouvaient être rendus responsables des lacunes de leur éducation, puisque celle-ci ne les avait pas préparés à se rendre compte des exigences de l'Art Décoratif. « Il n'en sera plus ainsi dorénavant, ajoutait-il, si la mesure soumise aux délibérations du Conseil est adoptée. »

La seule objection sérieuse fut soumise au ministre par M. Lefuel. Il signalait le danger qu'il y aurait à imposer aux diverses catégories d'élèves des épreuves uniformes; car, en raison même de la disparité des études, les capacités ne pouvaient être égales. Il constatait que, dans un concours où le dessin de la figure constituerait l'élément principal, les architectes seraient infailliblement battus par les peintres ou par les sculpteurs, alors que, dans un concours où l'ornement dominerait, les avantages seraient en faveur des architectes.

M. Guillaume s'empressait de rassurer M. Lefuel et de lui promettre que les concours seraient institués de façon à sauvegarder tous les intérêts. L'accord semblait donc parfait et le ministre « se félicitait vivement de l'accueil favorable fait par le Conseil au projet, dont le Directeur venait d'exposer les termes avec tant d'élévation, et dont l'opportunité se trouvait démontrée à ses propres yeux par la décadence des Arts Décoratifs ». Après cela, comment supposer qu'une décision si goûtée, si unanimement adoptée, échouerait misérablement ?

Malheureusement, les ministres passent; les membres du Conseil supérieur se renouvellent; seuls les professeurs nommés à vie demeurent, et, dans l'enseignement comme dans le reste, le dernier mot appartient à ceux qui ne s'en vont pas.

Galland l'apprit à ses dépens. Découragé par ces résistances qu'il sentait ne pouvoir vaincre, il offrit de nouveau sa démission, elle fut une seconde fois refusée. Plus tard, pour lui donner une sorte de compensation, un arrêté rattacha son cours à l'*Enseignement simultané des trois arts*, mais sans qu'il obtînt les autres satisfactions qu'il réclamait et, par conséquent, sans que le nombre de ses élèves s'accrût beaucoup. Du reste, avec les années, il avait pris, en apparence au moins, son parti de cet abandon. Il continua jusqu'à son dernier jour de faire, pour quelques disciples fidèles, ce cours dont les conséquences, s'il eût été plus suivi, auraient pu être si fécondes. Le matin même de sa mort, le Directeur de l'École l'ayant informé qu'on lui réservait, dans l'hôtel de Chimay, un nouvel atelier, mieux installé et plus confortable que celui où il avait professé jusque-là, recevait une lettre de lui, renfermant ces mots : « Tout est pour le mieux ! » Il faut avouer qu'on ne pouvait guère se montrer plus optimiste.



AMOUR PORTANT UN CARTOUCHE.

Croquis au crayon noir.



TROPHÉE EN GRISAILLE EXÉCUTÉ POUR LE « LIVRE DES MODÈLES ».

XV

GALLAND AUX GOBELINS. — LA DIRECTION DES TRAVAUX D'ART.
ALFRED DARCEL. — ENSEIGNEMENT ET APPLICATION.
LES EXAMENS DE LA SORBONNE ET CEUX DE LA VILLE DE PARIS.
SUCCÈS A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.
L'ÉCOLE DE TAPISSERIE. — COMMANDES IRRÉGULIÈRES.
INSPECTION IMPOSSIBLE. — RETRAITE MOTIVÉE.



E qui achève de bien déterminer la nature et le caractère des obstacles auxquels devait se heurter fatalement ce qu'on pourrait appeler l'apostolat de Galland, et de démontrer clairement que ces obstacles tenaient à des causes variées et multiples, c'est ce qui se produisit aux Gobelins, où cependant notre grand artiste n'eut, dans les premiers temps au moins, aucune mauvaise volonté à redouter, aucune opposition systématique à vaincre.

Nous avons constaté plus haut qu'il fallait rendre cette justice au Ministère de l'Instruction publique, et à la Direction des Beaux-Arts qu'appréciant à sa juste valeur le mérite d'un maître si convaincu et si bien inspiré, ils n'avaient point fait les choses à demi. Non seulement Galland avait été pourvu d'un cours et d'un atelier à l'École de la rue Bonaparte, mais il avait été nommé membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts, membre du Conseil de perfectionnement des Manufactures nationales de Sèvres, de Beauvais et des Gobelins, et, le 19 mars 1877, directeur des Travaux d'art dans cette dernière Manufacture.

Ce dernier titre conférait à Galland la haute main, au point de vue artistique, sur le tissage et la fabrication, fonction à la fois complexe et délicate. Le nouveau directeur était chargé notamment de surveiller le travail des artistes tapissiers et de s'assurer que, dans la traduction des cartons confiés à leur talent, ils ne trahissaient pas les intentions des peintres, dont ils étaient appelés à reproduire les ouvrages.

M. Guillaume s'empressait de rassurer M. Lefuel et de lui promettre que les concours seraient institués de façon à sauvegarder tous les intérêts. L'accord semblait donc parfait et le ministre « se félicitait vivement de l'accueil favorable fait par le Conseil au projet, dont le Directeur venait d'exposer les termes avec tant d'élévation, et dont l'opportunité se trouvait démontrée à ses propres yeux par la décadence des Arts Décoratifs ». Après cela, comment supposer qu'une décision si goûtée, si unanimement adoptée, échouerait misérablement ?

Malheureusement, les ministres passent; les membres du Conseil supérieur se renouvellent; seuls les professeurs nommés à vie demeurent, et, dans l'enseignement comme dans le reste, le dernier mot appartient à ceux qui ne s'en vont pas.

Galland l'apprit à ses dépens. Découragé par ces résistances qu'il sentait ne pouvoir vaincre, il offrit de nouveau sa démission, elle fut une seconde fois refusée. Plus tard, pour lui donner une sorte de compensation, un arrêté rattacha son cours à l'*Enseignement simultané des trois arts*, mais sans qu'il obtînt les autres satisfactions qu'il réclamait et, par conséquent, sans que le nombre de ses élèves s'accrût beaucoup. Du reste, avec les années, il avait pris, en apparence au moins, son parti de cet abandon. Il continua jusqu'à son dernier jour de faire, pour quelques disciples fidèles, ce cours dont les conséquences, s'il eût été plus suivi, auraient pu être si fécondes. Le matin même de sa mort, le Directeur de l'École l'ayant informé qu'on lui réservait, dans l'hôtel de Chimay, un nouvel atelier, mieux installé et plus confortable que celui où il avait professé jusque-là, recevait une lettre de lui, renfermant ces mots : « Tout est pour le mieux ! » Il faut avouer qu'on ne pouvait guère se montrer plus optimiste.



AMOUR PORTANT UN CARTOUCHE.

Croquis au crayon noir.



TROPHÉE EN GRISAILLE EXÉCUTÉ POUR LE « LIVRE DES MODÈLES ».

XV

GALLAND AUX GOBELINS. — LA DIRECTION DES TRAVAUX D'ART.
ALFRED DARCEL. — ENSEIGNEMENT ET APPLICATION.
LES EXAMENS DE LA SORBONNE ET CEUX DE LA VILLE DE PARIS.
SUCCÈS A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.
L'ÉCOLE DE TAPISSERIE. — COMMANDES IRRÉGULIÈRES.
INSPECTION IMPOSSIBLE. — RETRAITE MOTIVÉE.



E qui achève de bien déterminer la nature et le caractère des obstacles auxquels devait se heurter fatalement ce qu'on pourrait appeler l'apostolat de Galland, et de démontrer clairement que ces obstacles tenaient à des causes variées et multiples, c'est ce qui se produisit aux Gobelins, où cependant notre grand artiste n'eut, dans les premiers temps au moins, aucune mauvaise volonté à redouter, aucune opposition systématique à vaincre.

Nous avons constaté plus haut qu'il fallait rendre cette justice au Ministère de l'Instruction publique, et à la Direction des Beaux-Arts qu'appréciant à sa juste valeur le mérite d'un maître si convaincu et si bien inspiré, ils n'avaient point fait les choses à demi. Non seulement Galland avait été pourvu d'un cours et d'un atelier à l'École de la rue Bonaparte, mais il avait été nommé membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts, membre du Conseil de perfectionnement des Manufactures nationales de Sèvres, de Beauvais et des Gobelins, et, le 19 mars 1877, directeur des Travaux d'art dans cette dernière Manufacture.

Ce dernier titre conférait à Galland la haute main, au point de vue artistique, sur le tissage et la fabrication, fonction à la fois complexe et délicate. Le nouveau directeur était chargé notamment de surveiller le travail des artistes tapissiers et de s'assurer que, dans la traduction des cartons confiés à leur talent, ils ne trahissaient pas les intentions des peintres, dont ils étaient appelés à reproduire les ouvrages.

On sent tout de suite quelle expérience était nécessaire pour qu'un pareil contrôle pût s'exercer utilement.

A la Manufacture des Gobelins, dont la production peut passer pour presque parfaite, cette délicate fonction exigeait, plus que partout ailleurs, une valeur personnelle incontestée, une autorité indiscutée et des connaissances spéciales, permettant de donner en temps opportun les avis qui peuvent remettre dans la bonne voie l'artiste sur le point de se tromper, et de conseiller utilement celui qui se trouve arrêté par des difficultés imprévues. En outre, le directeur des Travaux d'art avait à gouverner et à inspecter l'école de dessin annexée à la Manufacture. Cette double tâche lui fut, dans le principe, rendue relativement facile par un concours exceptionnel de bonnes volontés.

L'Administrateur alors en fonctions, notre ami regretté Alfred Darcel, ne se contentait pas d'être un archéologue d'un rare savoir. Il possédait un esprit extrêmement ouvert, amoureux du progrès, décidé à bien accueillir toutes les réformes fécondes. Ennemi né de toute complication inutile, il cherchait, en outre, à mettre partout la paix et à faire prévaloir la raison. Le seul reproche qu'on eût pu lui adresser, c'était peut-être de se montrer parfois trop conciliant et d'une bienveillance exagérée. Il connaissait Galland de longue date, il l'aimait, il estimait comme il convient ses remarquables qualités. Le nouveau directeur des Travaux d'art ne fut donc contrecarré dans son service par aucune hostilité avouée ou latente. Bien au contraire, il fut encouragé, appuyé, soutenu. Pour mieux marquer qu'il était là chez lui, à demeure, on lui disposa même un magnifique atelier, qui porte encore son nom. Aussi les résultats de tant de bons procédés ne se firent pas attendre.

Habilement secondé pour le cours de dessin, par M. Maillard, ancien prix de Rome, et pour le cours d'architecture, par un élève de M. André, M. Cléret, qui avait lui-même suivi les leçons de Composition décorative à l'École des Beaux-Arts; pouvant compter en outre sur l'absolu concours d'une administration suffisamment armée vis-à-vis des élèves, Galland obtint un succès indiscuté; et l'École, ainsi reconstituée, ne tarda pas à produire une pépinière d'artistes de très réelle valeur, et dans l'éducation desquels il n'y avait pas de place, cette fois, pour les malentendus.

Il s'agissait, en effet, de former — tout le monde était d'accord sur ce point — un personnel d'élite pour la Manufacture. A côté de l'enseignement, on avait placé son application directe. La classe de dessin était le corollaire des ateliers de tapisseries.

Pendant une semaine, les élèves faisaient de l'ornementation, la semaine suivante de l'architecture, la troisième semaine de la perspective appliquée, puis de la géométrie descriptive appliquée, et de la figure également appliquée. Ce qui distinguait cet enseignement, c'est qu'il offrait toujours une application à l'appui de chaque étude, logiquement et pratiquement développée. Une pareille éducation ne pouvait manquer de porter d'excellents fruits.

Bien souvent, au cours de nos conversations ou dans les Commissions dont nous faisions l'un et l'autre partie, j'entendis alors Galland vanter l'intelligence et l'habileté dont faisaient preuve ces jeunes élèves des Gobelins. Il s'émerveillait de leur prompte initiation à cet art si difficile de la Décoration, et de la façon dont ils se pénétraient de ses exigences. Il prévoyait — progrès réalisé depuis — qu'on obtiendrait d'eux, par la suite, une grande simplification dans le travail du tapissier de haute lice, et un retour vers la technique ancienne qui, tout en donnant des résultats très décoratifs, permettait de produire beaucoup plus rapidement.

Cette dernière perspective, hâtons-nous de le dire, était faite pour séduire tout le monde. A cette époque, en effet, on se préoccupait vivement, à la Direction des Beaux-Arts, de l'extrême lenteur de la fabrication, qui, par sa durée, entraînait des prix de revient excessifs et fournissait un argument puissant à ceux qui réclamaient la suppression de nos Manufactures nationales.

Tout semblait donc aller pour le mieux, quand, d'une part, la réorganisation de l'enseignement général du dessin et, d'autre part, certains succès obtenus par d'anciens élèves de l'école des Gobelins, à l'École nationale des Beaux-Arts, firent dévier de son but ce départ excellent.

Lorsque le Ministère de l'Instruction publique donna, sur tout le territoire français, le surprenant essor que l'on sait à l'enseignement du dessin, il y eut — pendant un certain nombre d'années, comme cela s'était produit pour l'enseignement primaire — une véritable pénurie de professeurs. Sans prévoir exactement les conséquences que cette mesure pouvait avoir par la suite, l'Administration des Beaux-Arts autorisa, incita même un certain nombre d'élèves des Gobelins à concourir. Une vingtaine de diplômes furent enlevés par eux dans les examens de la Sorbonne et de la Ville de Paris. Ce grand succès ne laissa pas que de troubler l'esprit de nos jeunes gens, habitués à la perspective de beaucoup travailler pour devenir de modestes artistes tapissiers, et qui voyaient leurs camarades quitter brusquement l'atelier avec le titre envié de professeur.

Il en fut de même pour l'École nationale des Beaux-Arts. M. Darcel, justement fier des succès remportés dans cet établissement par les jeunes gens formés à la Manufacture, commit l'imprudence de demander qu'ils fussent récompensés comme « Élèves de l'École des Beaux-Arts, anciens élèves des Gobelins ». Et cette mention, en révélant aux intéressés le triomphe d'un certain nombre de leurs condisciples, acheva de les projeter en dehors de la voie qu'on désirait leur faire suivre.

Bientôt, la désertion fut telle, qu'on put redouter une sorte de désorganisation des services. Les meilleurs sujets partaient; seuls, les fruits secs consentaient à demeurer. MM. Darcel et Galland, inquiets de voir que toute une génération instruite par leurs soins leur était ainsi enlevée, demandèrent au Ministre le moyen d'empêcher les élèves de l'École de quitter la Manufacture. Celui-ci répondit, avec raison, qu'il était dans l'impossibilité de faire droit à cette requête, et que la liberté n'existait dans un pays qu'à condition d'être égale pour tous.

Ainsi, pour d'autres raisons, mais découlant d'un même état d'esprit et tenant en quelque sorte à nos mœurs actuelles, l'enseignement de Galland aux Gobelins faillit avoir aussi peu de résultats pratiques que son enseignement à l'École des Beaux-Arts. Tant il est vrai qu'il est bien difficile de lutter contre certains courants d'idées! Ce ne fut que plus tard qu'on parvint à retenir un certain nombre de ces déserteurs, en appointant les élèves de l'école de tapisserie. L'avantage d'un gain immédiat, plus encore que la crainte de perdre le fruit de l'éducation technique qu'ils avaient acquise, les empêcha d'aller chercher autre part l'utilisation de l'enseignement général qui leur était donné. Cette heureuse décision permit, en outre, de prendre des résolutions pratiques. Dès qu'un élève bien doué parut suffisamment instruit pour faire un bon tapissier, au lieu de développer en lui des aptitudes et des ambitions nuisibles pour son avenir, on le poussa dans l'atelier.

On avait ainsi trouvé la solution d'un problème cherché depuis un demi-siècle. Galland, en effet, se souvenait que dans son extrême jeunesse — au temps où il suivait les cours de l'atelier Dupuis — il avait entendu déjà reprocher par le Ministre à son maître de ne pas surveiller assez les tendances de ses élèves, qui entraient chez lui bijoutiers ou ébénistes et en sortaient peintres ou sculpteurs.

Si la direction de l'École des Gobelins, malgré cette désertion toute temporaire, ne donna guère que des satisfactions à Galland, il n'en fut pas de même de la seconde fonction qu'il exerçait dans notre grande Manufacture nationale. La direction des Travaux d'art fut, pour lui, fertile en déceptions de tout genre. On peut même dire que les luttes incessantes qu'il eut à supporter dans les derniers temps empoisonnèrent sa vie et abrégèrent ses jours. D'abord tout marcha bien. Au moment de sa nomination, les métiers étaient presque entièrement occupés par des ouvrages en cours d'exécution depuis bien des années, et comme rien ne pouvait être changé, ni au modèle ni à la façon dont il était traduit, le rôle du nouveau directeur se trouvait réduit à quelques conseils donnés aux artistes tapissiers en vue de l'avenir.

Mais quand ces premiers ouvrages furent achevés, quand le moment fut venu d'en mettre d'autres en route, mal renseigné sur la nature et l'importance du rôle assigné à Galland, le nouveau Ministre omit de le consulter sur les commandes. D'autre part, plusieurs des peintres auxquels ces commandes furent données, les ayant reçues directement, refusèrent de soumettre leurs modèles à un confrère, dont l'autorité ne leur avait pas été officiellement signifiée. Galland protesta avec énergie. Ayant cru s'apercevoir que la bienveillance administrative tenait une place exagérée dans le choix de certains artistes, il craignait avec raison que les modèles adoptés ne donnassent des résultats médiocres. Il se trouvait donc placé dans cette alternative : ou accepter, comme directeur des Travaux d'art, la responsabilité d'une production qui échappait à son contrôle, ou refuser d'inspecter et de suivre la fabrication de pièces commandées, sans qu'il eût été pressenti sur la valeur des modèles et sur les conditions dans lesquelles ceux-ci devaient être exécutés.

Ce fut à ce dernier parti qu'il s'arrêta. Espérant être soutenu dans ses revendications par le nouvel Administrateur, pendant plusieurs années, il traversa les ateliers, au cours de son inspection bihebdomadaire, refusant de prendre connaissance des ouvrages mis sur les métiers sans sa participation. A chaque nouvelle commande, il renouvela ses protestations. Enfin, croyant rencontrer chez le successeur de M. Darcel des sentiments de cordialité douteuse, persuadé, à tort ou à raison, que des instructions étaient données au personnel de la Manufacture pour qu'on tînt un compte restreint de ses observations et de ses remarques, convaincu que la continuation d'un pareil état de choses était attentatoire à toute bonne administration et devait entraîner la ruine de toute discipline, Galland offrit sa démission.

Le ministre, qui avait refusé déjà de le relever de son poste à l'École des Beaux-Arts, ne lui permit pas davantage de quitter les Gobelins. Deux fois il renouvela sa démarche, et deux fois, sur l'instance de ses amis, il consentit à reprendre ses fonctions. Bien mieux, l'Administration des Beaux-Arts, prétendant ne voir dans toute cette affaire qu'une question de personnes, autorisa le directeur des Travaux d'art, au mépris de la voie hiérarchique, à correspondre directement avec elle, sans passer par l'Administrateur. Mais le conflit était arrivé à l'état aigu. Bientôt, le ministre dut intervenir directement, et un inspecteur des Beaux-Arts, chargé de pleins pouvoirs, fut envoyé comme pacificateur pour rétablir la concorde dans les services de la Manufacture. Il ne put que transmettre au Ministre une nouvelle démission, cette fois si fortement motivée qu'elle parut irrévocable.

Il faut reconnaître qu'en se plaçant à son point de vue, les griefs de Galland paraissaient des plus fondés.

« Mieux que personne, disait-il à l'inspecteur qui cherchait à tout concilier, vous savez que les modèles de la plupart des pièces en cours d'exécution ont été commandés sans que je fusse consulté sur l'opportunité de ces commandes, sur les exigences décoratives des emplacements à couvrir, sur les artistes auxquels les modèles étaient demandés; sans qu'on prît même le soin d'informer les peintres choisis de l'existence de ma fonction et des devoirs qu'elle comporte.

« Il était, par conséquent, difficile de me montrer plus parfaitement l'inutilité de mes services. Or je ne suis pas un fonctionnaire ordinaire, je ne suis pas de la *carrière,* et il ne m'est permis de demeurer en activité de service qu'autant que ma fonction comporte une évidente et réelle utilité. Si l'on m'a appelé aux Gobelins, c'est qu'on me croyait, sans doute, certaines capacités en matière décorative; c'est parce qu'on a pensé que mon talent et mon expérience pouvaient fournir des indications précieuses aux artistes. Du moment où l'on est revenu de cette persuasion, et où l'on montre qu'on peut se passer de moi, je n'ai plus qu'à me retirer. Ma dignité et mon intérêt l'exigent. Vous devez comprendre, en effet, ce qu'il y a de décevant et de douloureux pour moi à user les dernières années de ma vie dans une lutte journalière, sans but déterminé, sans résultat possible, alors que je pourrais,

en consacrant ce qui me reste d'activité à quelque grand travail, exécuter une œuvre importante, et qui couronnerait dignement ma laborieuse existence. »

Il m'est bien difficile de relire ces dernières lignes sans y trouver comme un douloureux pressentiment. C'est au mois de juin 1892 que Galland avait cette conversation avec le représentant du Ministre des Beaux-Arts. Né en juillet 1822, il allait donc avoir soixante-dix ans. Depuis quelques mois il avait beaucoup vieilli, beaucoup changé. L'état d'extrême nervosité dans lequel l'avait entretenu cette lutte de tous les jours, en le privant de sommeil, l'avait fatigué outre mesure. Sa nature douce, bonne, tendre, sentimentale, avait été comme exacerbée par l'hostilité qu'il croyait rencontrer en haut lieu. Une incessante irritabilité, qui se traduisait au dehors par un tremblement singulier et des accès d'impatience, avait succédé chez lui à cette affable bienveillance, à cette indulgence cordiale qui lui étaient naturelles.

J'ai sous les yeux une lettre écrite par lui à un intime ami, le 8 août 1892. Cette lettre au-dessous de sa signature : P.-V. Galland, porte ces mots : « Savez-vous que Lajolais a ainsi traduit ma manière de signer : *Pauvre vieux Galland!* Cette traduction l'emporte en vérité sur toutes celles que je connais. A cela vous répondrez sans doute que mon ignorance est grande. »

Hélas! le pauvre cher artiste ne savait pas si bien dire. Quatre mois ne s'étaient pas écoulés qu'il nous avait dit un éternel adieu... Mais n'anticipons pas. Avant d'arriver à cette douloureuse échéance, il nous reste à parler encore d'un certain nombre d'œuvres superbes, qui sont comme le couronnement de cette maturité féconde.



PETIT JOUEUR DE CIMBALES.

Étude au crayon noir.



LE TRIOMPHE DES BEAUX-ARTS.

Grande composition décorative exécutée pour M. Pigny.



LA SCIENCE. — MÉDAILLON POUR L'HOTEL DE VILLE.

XVI

GRANDS TRAVAUX ET COMMANDES OFFICIELLES.
L'HOTEL DE VILLE DE PARIS. — LA GALERIE DES MÉTIERS.
PROBLÈMES ARDUS ET SOLUTIONS HEUREUSES.



TOUTES ces oppositions, ces luttes plus ou moins courtoises, aboutissant à un avortement en quelque sorte fatal, n'eurent pas seulement pour effet de causer à P.-V. Galland d'incessants déboires. Ainsi qu'il était le premier à le reconnaître, elles lui firent perdre un temps éminemment précieux, qu'il aurait certainement employé d'une façon plus productive. Elles nous ont ainsi privé d'un nombre considérable d'ouvrages, qui auraient heureusement grossi le patrimoine de l'Art français.

Si l'on doit même s'étonner de quelque chose, ce n'est pas que ce temps gaspillé à recueillir des contrariétés ait paralysé l'éclosion de quelques chefs-d'œuvre

en parturition dans cette imagination si riche et si bien douée; c'est qu'en proie à tant de préoccupations, surexcité, énervé par les obstacles auxquels il se heurtait sans cesse, Galland ait encore pu produire tant d'œuvres charmantes, aimables, gracieuses, où se retrouvent les exquises qualités de son esprit et de son cœur, et dans lesquelles l'œil le plus prévenu ne saurait découvrir le moindre reflet des amertumes dont ces luttes sans issue abreuvaient sa vie.

C'est, en effet, durant cette période si troublée qu'il produisit non seulement ses ouvrages les plus considérables, mais ceux qui attestent le mieux, par leur fraîcheur, par leur étonnante jeunesse, par leur admirable sérénité, le calme d'une âme capable de dominer les événements et assez forte pour éloigner d'elle tout ce qui n'était pas la vision suprême du spectacle évoqué, tout ce qui pouvait atténuer l'idée qu'elle entendait interpréter ou reproduire.

Il avait déjà commencé son cours de l'École des Beaux-Arts, quand il acheva pour l'hôtel de M. Édouard André son vaste plafond d'*Apollon et des Muses* et les quatre grands médaillons en camaïeu, représentant *Pâris, Hercule, Vénus* et *Galathée,* dont nous avons déjà parlé. L'année suivante, il livrait à M. Sédille un plafond représentant les *Arts*. Puis il entreprenait la décoration du grand escalier du palais Narischkine, à Saint-Pétersbourg, œuvre capitale à tous égards, et dont nous nous occuperons dans un chapitre spécial. A cette époque, il fut également chargé de peindre à l'*Hôtel Continental,* à Paris, trois grands compartiments, représentant la *Naissance,* le *Triomphe* et le *Sommeil de Vénus*. En 1880, M[me] de Cassin lui demandait, pour son hôtel, ce plafond circulaire exécuté en camaïeu, et qui fait un si curieux effet. Il commençait presque en même temps les quatre grandes voussures du palais Van der Bilt, à New-York, et soumettait à M. Pigny cet admirable projet de décoration, représentant le *Triomphe de la Peinture, de la Sculpture, de la Musique et de l'Architecture,* dont celui-ci s'empressa de parer son hôtel, bien que la peinture en fût inachevée.

Mais le plus remarquable, c'est qu'à cet ensemble de travaux écrasants menés par lui presque de front, — et qui eussent suffi, avec la préparation de ses cours, les multiples Commissions ou Conseils dont il faisait partie, et son travail d'inspection aux Gobelins, à occuper la puissante activité de tout autre artiste, — il faut joindre encore plusieurs commandes officielles d'une importance singulière, parmi lesquelles nous en relevons trois qu'on peut regarder comme capitales : la *Prédication de saint Denis* pour le Panthéon, les modèles des dix-neuf panneaux destinés à être exécutés par les Gobelins pour le palais de l'Élysée, et enfin la décoration, à l'Hôtel de Ville, des treize coupoles abritant la Galerie sur la Cour du Sud.

Si, dans cette étude biographique, je m'étais astreint à un ordre chronologique rigoureux, j'aurais dû réserver ces treize coupoles, et n'en parler que dans le dernier chapitre. Galland, en effet, les acheva durant l'année qui précéda sa mort. Mais ce que je me suis proposé est bien plutôt de faire connaître un grand artiste que de raconter méthodiquement sa vie. Nous allons donc nous occuper de



P V Galland pinx^t

Héliog. Ducourtioux et Huillard

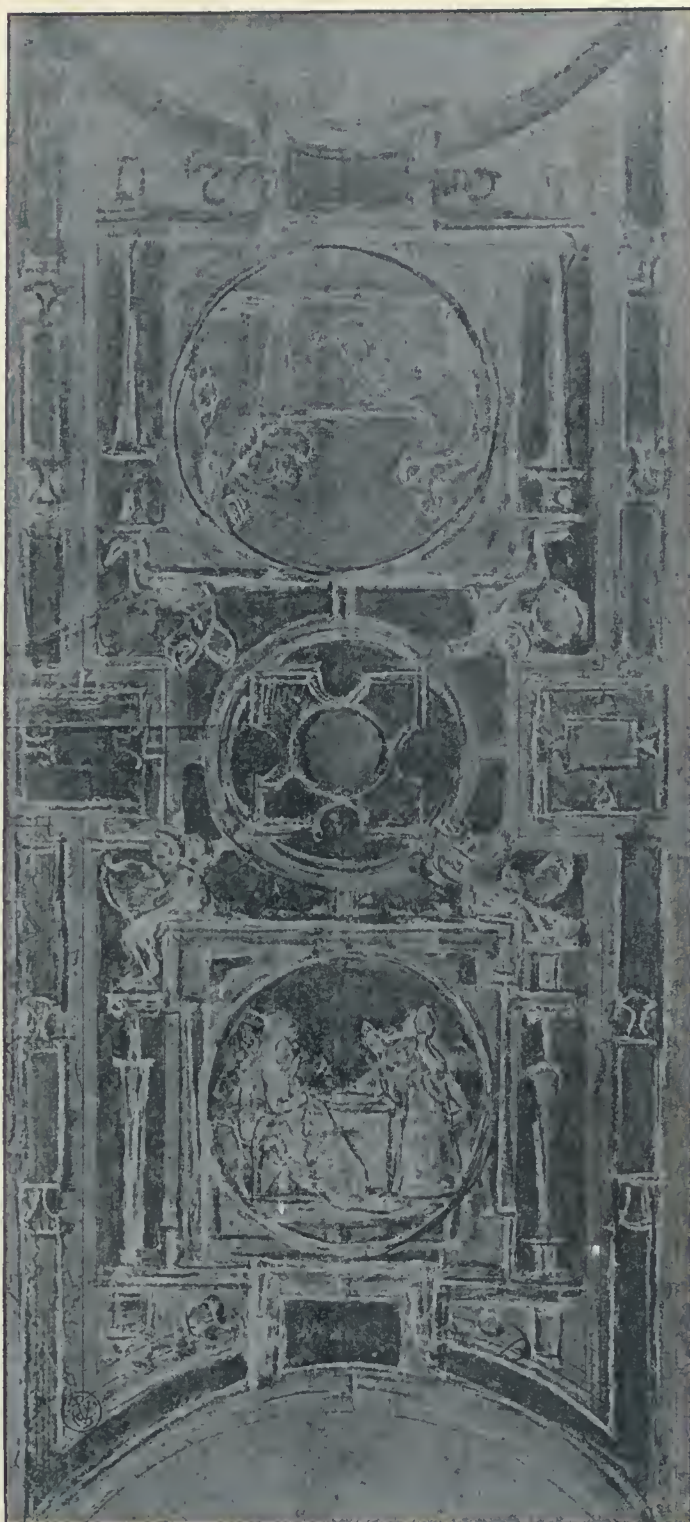
LES TAPISSIERS

décoration de l'Hôtel de ville de Paris

suite de cette dernière décoration, parce qu'elle tient dans son œuvre une place tout à fait exceptionnelle.

Le problème que Galland avait à résoudre était, en effet, des plus compliqués. On peut difficilement imaginer une surface plus malaisée à orner que la calotte intérieure de ces coupoles. Portant sur quatre pendentifs, elles présentent, sous quelque angle qu'on les contemple, des raccourcis et par conséquent des déformations. En outre, l'artiste n'était pas libre de choisir les sujets qui devaient les meubler. Il devait représenter les *Métiers* qui touchent à l'Architecture et à l'Ameublement. Par conséquent, il ne lui était guère permis de faire intervenir partout la triomphante allégorie.

Impossible, sans tomber dans des répétitions forcées, de figurer toutes ces professions sous l'apparence de belles femmes nues, assises sur les nuages. Aussi prit-il vaillamment son parti,



PREMIER PROJET D'ENSEMBLE
Pour la décoration des coupoles de l'Hôtel de Ville.

et s'inspirant des *Loges* de Raphaël, avec lesquelles sa succession de coupoles offrait plus d'un point de ressemblance, il inséra, au-dessus de chaque baie, un de ses *métiers* enfermé dans un gracieux cadre, inscrit lui-même dans un riche cartouche surmonté de l'armoirie de la corporation représentée. De cette façon, chaque coupole renferma deux de ces petits tableaux, dont les encadrements furent réunis à leur sommet par un cartouche central formant clef de voûte, et portant alternativement les lettres R F et les armoiries de la Ville de Paris.

Les sujets offrent la disposition suivante :

ART	INDUSTRIE
MATIÈRE	SCIENCE
JARDINIER	POTIER
ORFÈVRE	TAPISSIER
GRAVEUR	VERRIER
PEINTRE	TAILLEUR DE PIERRES
ARCHITECTE	MAÇON
MENUISIER	LUTHIER
FORGERON	ARMURIER
SCULPTEUR	CHARPENTIER
TOURNEUR	FONDEUR
COMMERCE	AGRICULTURE
NAVIGATION	FORCE

Les quatre sujets situés à chaque extrémité, c'est-à-dire l'*Art*, la *Matière*, l'*Industrie*, la *Science*, d'une part; d'autre part, le *Commerce*, la *Navigation*, l'*Agriculture*, la *Force*, sont personnifiés par des figures allégoriques inscrites dans un cercle orné. Dans les autres cartouches, nous venons de le dire, sont représentés les dix-huit *Métiers*, en de petits tableaux mettant en scène de quatre à cinq personnages.

Longtemps Galland hésita sur la forme et la disposition que devaient affecter ces cadres et ces cartouches, et sur les moyens à employer, pour conserver à ses aimables et ingénieuses représentations leur caractère exclusivement décoratif. Tout d'abord, il pensa que le camaïeu ferait là bonne figure. Mais la peinture en ton sur ton ne pouvait manquer de communiquer à ces vingt-six motifs un aspect de bas-reliefs, et ces pseudo bas-reliefs, exécutés dans une tonalité unique, eussent, par la répétition de taches identiques, engendré forcément une regrettable monotonie. En outre, placés en dehors de tout éclairage direct, ces tableaux — surtout ceux qui allaient se trouver à contre-jour — auraient fatalement présenté une certaine confusion, et, à la distance où ils se trouvent, ils seraient devenus difficilement lisibles.

Pour combattre le défaut d'éclairage, Galland eut un moment la pensée de modeler ses personnages en or se détachant sur un fond monochrome; et l'on a

pu voir à son exposition, outre un certain nombre de croquis indiquant ses laborieuses recherches de l'effet général, deux ou trois de ces *métiers* exécutés de cette manière. Mais l'or, trop éclatant, produisait une sorte d'éblouissement ; et par la multiplication de ces notes brillantes la monotonie persistait. Il eut ensuite l'idée d'un camaïeu bleu relevé par des hachures métalliques. Il pensait que ce genre de travail s'éclairerait bien. Il fut retenu toutefois par un scrupule. Il ne connaissait dans le passé aucun exemple pouvant servir de précédent à cette innovation, et qui



LES CHARPENTIERS. — MOTIF POUR LES « MÉTIERS ».
Décoration de l'Hôtel de Ville.

fût à ses yeux capable d'en faire excuser l'audace. C'est alors qu'un intime ami, confident de ses hésitations, se chargea de calmer son inquiétude. Cet ami le conduisit à la Bibliothèque de l'Arsenal et lui fit feuilleter un manuscrit de Froissart, où deux cents miniatures exquises montrent l'emploi extrêmement heureux, fait par un imagier du XVe siècle, de ces rehauts d'or qui lui paraissaient une nouveauté hardie. Galland revint enthousiasmé de cette visite. Il retourna plusieurs fois consulter les manuscrits de ce précieux Dépôt, et c'est dans leur contemplation et dans leur étude qu'il puisa la résolution d'employer pour ses petits tableaux les couleurs naturelles.

Une autre question le préoccupait. Quel costume assigner à ses « gens de métier » ? De quelle époque dater ces diverses scènes ? Là encore les miniatures lui furent d'un grand secours. Il leur emprunta en partie son ordonnance, ses vêtements, ses types et ses accessoires, en modifiant heureusement le tout à l'aide d'un



ENTRE-DEUX D'ARCADES.
Projet de décoration
pour l'Hôtel de Ville (non exécuté).

ingénieux amalgame de ces réminiscences vénitiennes qui, depuis son voyage en Italie, lui étaient demeurées infiniment chères.

Grâce à l'encadrement si bien compris qu'il sut leur donner; grâce à leur modelé discret et aux colorations assoupies qui leur conservent admirablement leur caractère de décoration; grâce enfin à l'unité d'échelle et de plan, toutes ces petites scènes ne présentent entre elles aucune disparate. Bien mieux, elles prennent, dans l'ensemble, juste l'importance à laquelle elles ont droit. Leur tonalité, en effet, est si heureusement comprise, que nulle d'entre elles ne fait *trou* dans le mur; et quoique leur éclairage soit forcément différent, aucune ne détonne avec ses voisines.

Plusieurs, cependant, comme le *Jardinier* et l'*Architecte*, par exemple, se passent en plein air. D'autres, au contraire, comme le *Tapissier* et l'*Orfèvre*, représentent des intérieurs d'ateliers modérément éclairés. Il en est encore, comme le *Forgeron* et le *Fondeur*, qui, à demi plongées dans l'obscurité, s'illuminent des reflets d'un foyer plus ou moins intense. Enfin, dans celles-là mêmes qui laissent transparaître du fond et à travers des baies entr'ouvertes les rayons d'un soleil de midi, tout s'accorde à merveille. Si bien qu'entre ces sujets si divers, il serait impossible de relever aucune dissonance fâcheuse.

Je ne dirai rien de l'action qui se déroule dans chacun de ces petits cadres, et qui constitue à elle seule un tableau de genre charmant, très intelligible et suffisamment réel, malgré son caractère archaïque et forcément un peu fantaisiste. La variété des costumes, leurs multiples colorations et jusqu'au nu qui intervient dans certains sujets, tels que la *Peinture* et la *Sculpture*, tout s'harmonise d'une façon délicieuse. Mais, à mon avis, c'est moins encore comme peintre de genre que Galland brille dans cette décoration si particulièrement difficile, que comme Décorateur. Et, en effet, la division de l'espace, le grand écueil dans ce genre de travaux, y est admira-

blement comprise et observée. En outre, avec des moyens d'une curieuse simplicité, notre peintre est arrivé à donner à son ornementation une richesse étonnante. Tous ces écussons, ces cadres, ces cartouches, qui s'enveloppent réciproquement et se pénètrent, s'attachent les uns aux autres avec une logique parfaite et avec cette solidité que Galland prétendait emprunter aux modèles de ferronnerie. Les nuances qui les colorent, les ors qui les réchampissent ne choquent jamais l'œil par l'excès de leur éclat. Adouci par le voisinage du fond grenat très soutenu des archivoltes, qui donne à toute cette partie de la construction une fermeté de bon aloi, le gris perle légèrement rosé, dont est réchampi le champ des cartouches, soutient les autres colorations, les relie adroitement et les fait valoir sans exalter aucune d'elles, au point de la faire détonner dans cette captivante harmonie.



ENTRE-DEUX D'ARCADES.

Projet de décoration pour l'Hôtel de Ville (non exécuté).

Un écueil était à redouter. On pouvait craindre que cette même disposition, répétée treize fois de suite, n'engendrât une obsédante uniformité. Mais l'infatigable imagination du peintre pourvut à cette difficulté, en modifiant les arabesques dorées qui ornent chacune des archivoltes, et les guirlandes de fleurs et de fruits qui accompagnent les cartouches et leur servent d'encadrement. En agissant ainsi, Galland mit en pratique un de ces principes, une de ces « recettes », comme il les appelait modestement, qu'il avait découvertes au cours de ses fructueuses études. Je relève, en effet, sur son *Journal,* à l'année 1867, la note suivante, que tous les peintres pourraient méditer utilement, alors même que les travaux de Décoration ne rentreraient pas dans leur spécialité.

« Quand je ferai des panneaux ou des tableaux de fleurs ou de fruits, écrivait-il, je ne ferai dans chaque motif ou guirlande qu'une seule sorte de fruits ou de fleurs. Cette façon de procéder comporte d'inappréciables avantages, — d'abord une belle localité, ce qui n'a pas lieu quand il y a de tout, — plus de facilité dans l'exécution, un coin bien fait d'après nature, fournissant

des notes suffisantes pour exécuter l'ensemble. Enfin, en n'introduisant dans chaque motif qu'une seule et même espèce, on arrive, quand on est obligé de réunir plusieurs motifs, à plus de variété. C'est la localité de chaque motif en particulier qui crée la diversité, quand ces motifs sont réunis dans la même pièce... Le peintre de fleurs ou de nature morte, qui ordinairement introduit dans un petit espace le plus d'objets possible et les plus divers, arrive dans l'ensemble de ses œuvres à une infaillible monotonie, moins évidente toutefois qu'elle ne serait, si plusieurs de ses œuvres se trouvaient réunies dans une même pièce. »

C'est grâce à la mise en pratique de cette judicieuse remarque, c'est en épuisant la flore de nos pays, en faisant succéder des guirlandes empruntées tour à tour aux divers arbres fruitiers de nos contrées, au citronnier, à l'amandier, au poirier, à l'oranger, au prunier, etc., en utilisant alternativement et leurs fruits et leurs fleurs, que Galland parvint à créer entre toutes ces coupoles, qui se suivent et forcément se ressemblent, cette diversité de « localités » qui enlève à ce bel ensemble la monotonie qu'il aurait pu présenter.

Quant à l'harmonie qui s'en dégage, elle résulte de l'application d'un autre principe dont nous avons déjà eu l'occasion de signaler les heureux effets, la substitution du *coloris de tapisserie* au coloris naturel. Toutes ces fleurs, tous ces feuillages, tous ces fruits, en effet, sont modelés non pas dans les tons réels qui, à propos du *Portrait de l'Impératrice*, avaient causé à Galland de si cruelles déceptions, mais dans une gamme assoupie, atténuée, douce à l'œil, qui achève de créer cet accord parfait, dont le charme est irrésistible.

L'arcade du milieu, celle que surmonte l'*Architecture*, — à laquelle Galland, toujours fidèle à ses principes, a réservé cette place d'honneur, — porte la signature du Maître et la date de l'achèvement de cet ensemble considérable : 1891! — Galland avait, par conséquent, soixante-neuf ans, et jamais Décoration ne fut plus jeune d'allures, plus fraîche, à la fois plus ferme et plus délicate, plus variée surtout. Jamais œuvre ne sentit moins la fatigue et le découragement. J'ajouterai encore qu'aucun autre peintre de notre temps n'eut un problème plus compliqué et plus malaisé à résoudre, et établissant mieux comment le Décorateur, exact et respectueux observateur de l'emplacement qui lui est attribué, doit savoir conformer son ornementation aux exigences que lui impose le « Maître de l'œuvre ».

Depuis les *Loges* de Raphaël et dans un tout autre caractère, je ne connais pas d'artiste, pas même Bérain, qui soit mieux rentré dans les conditions de ce difficile programme, et qui ait démontré d'une façon plus brillante comment, en s'inspirant respectueusement des plus grands maîtres, on peut ne pas cesser d'être de son temps et conserver toute son originalité.





DESSUS DE PORTE EXÉCUTÉ POUR M. GOLDSCHMIDT.

XVII

LE PANTHÉON ET LA DÉCORATION DE SAINTE-GENEVIÈVE.
HISTOIRE D'UNE BORDURE. — LA « PRÉDICATION DE SAINT DENIS. »
UN EMPLACEMENT FACHEUX. — MISÈRES ET DOULEURS.
GALLAND ET PUVIS DE CHAVANNES.



Si la décoration des coupoles de l'Hôtel de Ville, par ses difficultés mêmes, remplit de joie son âme de Décorateur, la satisfaction éprouvée par Galland, lorsque M. le marquis de Chennevières lui demanda de vouloir bien se charger de peindre pour le Panthéon la *Prédication de saint Denis*, dut être, à ce que j'imagine, plus grande encore.

On sait comment et dans quelles conditions la décoration de cet admirable monument, chef-d'œuvre de Soufflot, avait été résolue. On était entré, avec le 24 mai 1873, dans cette période de réaction politique et religieuse qui, dans un élan de piété inattendue, devait vouer la France au Sacré-Cœur. Le Panthéon, rendu au culte par l'Empire, avait conservé ses énormes murailles nues et sans aucune parure. Le gouvernement de l'Ordre Moral pensa qu'il y avait là un ensemble de surfaces merveilleusement disposées pour recevoir une ornementation somptueuse, et qui pouvaient offrir à nos peintres les plus célèbres une occasion unique de déployer leurs magnifiques talents.

En même temps, le gouvernement, en demandant à cette élite d'artistes de vouloir bien retracer sur ces parois immenses une sorte d'apothéose de saint Denis, de sainte Geneviève, de Clovis, de Charlemagne, de saint Louis, de Jeanne d'Arc, en un mot l'épopée de la France chrétienne, pensait marquer suffisamment la destination religieuse du lieu, pour n'avoir plus à craindre qu'une désaffectation nouvelle vînt, par la suite, enlever l'église Sainte-Geneviève à ses derniers occupants.

Nul n'ignore que ce pieux calcul fut déjoué par les événements. Mais, avant même que l'ère de réaction cléricale, qui avait donné le jour à ce projet grandiose,

eût pris fin, une autre déception attendait l'Administration des Beaux-Arts. L'espoir caressé par M. de Chennevières de créer là un ensemble unique au monde, non seulement par la majesté du lieu, mais par l'unité de la conception et de l'exécution, se trouva promptement déçu.


ÉTUDE POUR LE PANTHÉON.

A la simple inspection des premières maquettes présentées par les artistes chargés de ces grandes décorations, on put s'apercevoir que chacun d'eux, donnant plein essor à ses qualités maîtresses, ne s'était nullement préoccupé de s'accorder avec ses voisins. C'est alors que M. de Chennevières, voulant établir un lien entre ces œuvres quelque peu disparates et les rattacher entre elles par un détail commun, eut l'idée de les entourer d'une bordure uniforme, analogue à celles qui encadrent les tapisseries.

On demanda donc des projets de bordure aux peintres chargés de l'exécution des principales compositions, mais aucun de ces projets ne parut satisfaisant. En désespoir de cause, on s'adressa à Galland, qui, en quelques jours, exécuta deux ou trois modèles, parmi lesquels, à cause de sa robuste fermeté, fut choisi celui que nous voyons à l'heure actuelle. En lui indiquant le motif qui avait été préféré, M. de Chennevières eut un mot aimable pour notre artiste :


ÉTUDE POUR LE PANTHÉON.

« Voilà, dit-il, ce qu'aucun de nos peintres de figure ne serait capable de faire.

— Vous oubliez, monsieur le Directeur, repartit Galland, que moi aussi je peins la figure… »

Le Directeur des Beaux-Arts comprit qu'il y aurait quelque injustice à ne pas mettre, au moins une fois en sa vie, un pareil



P. V. Galland pinx^t (Phot. Braun) Héliog Ducourtioux et Huillard

LA PRÉDICATION DE SAINT DENIS

(Panthéon)

artiste à même de donner la mesure de son talent comme peintre d'histoire. On lui attribua donc la première travée, à main droite, en entrant dans le monument et on le chargea d'y représenter la *Prédication de saint Denis.*

L'emplacement, il faut bien le reconnaître, était aussi peu favorable que possible. Situé dans la partie la plus obscure de l'édifice, il est uniquement éclairé par le reflet du pavement et par un faux jour désastreux que produit le voisinage de la



ÉTUDE POUR LE PANTHÉON.

porte. Le sujet, en outre, n'était pas des plus attrayants. Au peintre gracieux, aimable, charmant de l'Olympe et des Muses, il pouvait sembler bien grave, bien austère, bien triste. Pour la première fois, Galland allait être contraint d'étaler dans une vaste décoration nos misères humaines et de personnifier la douleur sous des formes peu avenantes. Néanmoins, cette commande inespérée le mettait hors de pages, si l'on peut dire ainsi, et du coup, le Peintre Décorateur était traité par l'Administration à l'égal des Meissonier, des Cabanel, des Puvis de Chavannes, des Baudry, des Élie Delaunay, des Bonnat, des Jean-Paul Laurens, en un mot des peintres d'histoire les plus réputés de notre temps.

Il n'est besoin, au surplus, que de se rappeler la surprenante quantité d'ébauches, de projets, de croquis, de dessins et de maquettes modelées en terre, qui figuraient à l'exposition du Palais de l'Industrie, pour se faire une idée de la multiplicité des études préparatoires, auxquelles Galland se livra avant d'asseoir définitivement cette grande et magistrale composition.

Les maquettes surtout — bien qu'au fond elles constituassent de simples ébauches — surprirent particulièrement les visiteurs. Exécutées en terre crue et



ÉTUDE POUR LE PANTHÉON.

arrivées, par la fatalité même des choses, à un état de délabrement qui sentait la ruine, elles révélaient cependant chez Galland une faculté nouvelle, un talent ignoré du public. Elles le montraient sculpteur émérite, statuaire d'une rare valeur, dédaigneux de toute virtuosité technique, mais sachant exprimer avec un peu d'argile des sentiments d'une intensité aiguë.

Cette manifestation inattendue produisit une impression profonde sur ceux-là mêmes qui, par une erreur singulière, reprochaient au Maître de ne pas serrer la réalité d'assez près dans ses aériennes compositions. Ils comprirent ce qu'il y avait de tendresse et d'émotion dans ce cœur parfait. Tous les miséreux de la *Prédication de saint Denis* étaient là, étalant leurs difformités et leurs souffrances. On put voir que chacun des soixante personnages de ce vaste tableau avait été l'objet

d'une enquête spéciale. Peut-être même est-ce à cet excès d'études et de recherches que l'ensemble de la scène est redevable de son unique défaut : un manque relatif de clarté, qui ne permet pas aux observateurs superficiels d'en remarquer immédiatement la captivante harmonie et l'habile ordonnance.

Dans un paysage d'une grandeur sévère, borné par des collines d'un vert sombre, dessinant sur un ciel gris, azuré et « jaunet » par places, ses grandes lignes presque plafonnantes, saint Denis prêche « l'esprit nouveau ». Le peintre l'a repré-



ÉTUDE POUR LE PANTHÉON.

senté sous la figure d'un vieillard ascète, à longue barbe blanche, amaigri par les austérités et le jeûne. S'appuyant sur un jeune enfant presque nu, il s'adresse à la foule et lui tient ce langage de charité, d'assistance mutuelle, de bienveillante tendresse, si nouveau à ces époques barbares, et qui était appelé à révolutionner le monde. Les pauvres, les souffreteux, les malingreux, les estropiés, les difformes, les étiques, accourus de partout, s'approchent de lui, avides de trouver dans sa douce parole un soulagement à leurs maux et d'obtenir par son contact un apaisement à leurs inexorables souffrances.

On ne peut imaginer rien de plus touchant que l'expression de confiance et de foi, dont sont animés tous ces misérables. Il semble que Galland, pour rendre ce sentiment complexe et l'espoir qui, après tant de désolations, renaît dans ces corps

ravagés que mine l'étisie, ait épuisé cette tendresse si particulière dont son cœur était en quelque sorte pétri. Certains groupes notamment sont d'une expression poignante. La femme qui, dans la partie haute, donne à un vieillard épuisé l'accolade de sa cruche; l'estropié à la béquille, dont la conviction si intense fait penser au mendiant à genoux de la *Pièce aux cent florins;* la mère qui presse son enfant sur son sein; l'homme assis, au premier plan, à droite, et la jeune fille, debout, qui, avec un geste plein de détachement et de grâce, écoute le Saint et semble boire ses



ÉTUDE POUR LE PANTHÉON.

paroles; toutes ces figures, comme expression et comme intensité de sentiments, constituent des morceaux de premier ordre.

J'ajouterai que cette magistrale peinture est exécutée dans des tonalités d'une délicatesse charmante, et qui sont un régal délicieux pour un œil expérimenté. Rien n'est à la fois plus sobre et plus harmonieux que ce grand fond de paysage austère et sombre, sur lequel se détachent, comme en un doux crépuscule, toutes ces formes claires, dont les colorations systématiquement rompues chantent à l'unisson dans leur grand cadre de pierre grise. C'est à peine si, au bas de la composition, on relève une seule note intense, un bleu franc et vif. Toutes les autres nuances, lilas, violacées, rosées, verdâtres, azurées, éteintes et volontairement assoupies, composent une symphonie d'un charme inexprimable et d'une harmonie délicieuse.

On sait que la *Prédication de saint Denis* avoisine la *Jeunesse de sainte Geneviève.* Constatation curieuse, ce sont, dans la nef énorme, les deux seules peintures

qui s'accordent et qui rentrent, comme tonalités, sinon comme conception, dans la donnée générale de l'édifice. Non pas qu'elles présentent exactement les mêmes qualités. La nature, le caractère, la personnalité de chacun des deux artistes se révèlent dans leur œuvre respective. Celle de M. Puvis de Chavannes est plus mâle, plus fermement écrite. Son ordonnance, plus claire, marque plus de volonté, plus de discipline. L'œuvre de Galland, au contraire, est plus « enveloppée », plus élégante, plus souple, et si leur coloris à tous deux rappelle les teintes délavées de la fresque, encore le caractère entier de M. Puvis de Chavannes assigne-t-il à chaque personnage, à chaque accessoire, à chaque détail, la place qui lui revient, alors que l'esprit conciliant de Galland tend à les fondre tous dans une captivante mélodie.



ÉTUDE POUR LE PANTHÉON.

Remarquons encore que tous deux, pour assurer à leur composition une tenue vraiment décorative, ont eu recours à un petit artifice que les plus grands artistes de la Renaissance, depuis Raphaël jusqu'à Véronèse, ne se sont pas fait faute d'employer. Ils ont triché avec les prescriptions immuables, avec les lois rigoureuses de la perspective. Ils ont superposé deux lignes distinctes d'horizon. Et, sans que l'œil et l'esprit en soient le moins du monde choqués, ce léger subterfuge suffit pour arrêter le regard. Il permet, en outre, de disposer plus clairement les personnages de ces grandes scènes, d'en étager les plans, de développer, en un mot, l'action du drame, sans que la muraille paraisse trouée par la composition qu'elle porte.



ÉTUDE POUR LE PANTHÉON.

Il faut bien reconnaître toutefois que, malgré cet artifice, la *Prédication de saint Denis,* ainsi que je l'ai dit, manque un peu de clarté. Au lieu de simuler la foule et d'en donner l'illusion avec un petit nombre de personnages habilement groupés, comme Raphaël, par exemple, dans sa *Prédication de saint Paul,* Galland a tenu à représenter une cohue nombreuse et touffue. Il s'est appliqué à condenser dans un espace relativement réduit la quintessence de ses innombrables études; et l'enchevêtrement

de ces soixante figures qui n'empêche pas de démêler chacune d'elles, quand on examine avec soin chaque partie du tableau, ne laisse pas que de tourner quelque peu à la confusion dès que, dédaignant le détail, on prétend envisager l'ensemble.

Enfin, le nombre exagéré des vases et des pots de terre, par la répétition de formes identiques et le rappel forcé de mêmes tonalités, engendre une certaine monotonie, rendue plus frappante encore par l'atténuation voulue du modelé et par le parti pris de lumière diffuse.

Voltaire l'a dit :

Le secret d'ennuyer est celui de tout dire.

Il est fâcheux que Galland, dans cette circonstance, ne se soit pas souvenu qu'un des mérites les plus grands dont un peintre ou un écrivain puissent faire preuve dans la composition d'un ouvrage, c'est de « savoir négliger » tout ce qui n'est pas indispensable. S'il s'était rappelé cette sage prescription, la *Prédication de saint Denis* pourrait, sans contestation aucune, être rangée parmi les œuvres de tout premier ordre dont s'honore notre temps.



ÉTUDE POUR LE PANTHÉON.



DESSUS DE PORTE POUR LE « SALON DES POÈMES ».

XVIII

LES GOBELINS. — COMMANDES DIVERSES.
LA « MÉDECINE » ET LA « PHARMACIE ». — UNE BORDURE BIEN COMPRISE.
LE « SALON DES CINQ SENS ». — LE « SALON DES POÈMES ».
LE « PORTRAIT DE HENRI IV ». — LE « CID » ET SES ALENTOURS.



I les fonctions officielles exercées par Galland aux Gobelins furent pour lui fertiles en déconvenues et même en chagrins, du moins sommes-nous redevables à son passage à la Manufacture de plusieurs œuvres absolument remarquables, et qui compteront dans l'histoire de la Tapisserie. Je me garderai d'insister sur quelques modèles d'importance secondaire; sur deux médaillons notamment, représentant l'un la *Médecine*, l'autre la *Pharmacie*, tous deux entourés de cartouches compliqués, et qui, commandés par la municipalité de Bordeaux, étaient destinés à la Faculté de médecine de cette ville.

Je ne parlerai pas non plus de la bordure qu'il substitua à celle à fond bleu et rinceaux jaunes, composée par Mazerolles pour son grand panneau de la *Filleule des fées;* et cependant ce dernier travail présente un intérêt particulier. Il comporte,

en effet, la mise en pratique de l'axiome suivant, consacré par l'expérience et précieux à retenir :

« Il est bon, quand dans une bordure on veut conserver les principales valeurs de tons et de formes, d'éviter le rapprochement des couleurs qui changent suivant le plus ou moins de lumière. Ainsi le bleu blanchit dans l'ombre, alors que le jaune devient plus foncé. A toute heure du jour leurs valeurs sont donc toujours en lutte. Quand l'un chante, l'autre se tait. »

Aussi bien me tarde-t-il d'arriver au plus important de ces travaux, consistant dans l'admirable suite de tapisseries qui devaient orner, à l'Élysée, le *Salon des Cinq sens*. Ce nom de *Salon des Cinq sens* avait été donné, sous l'Empire, à la pièce en question, à cause d'une décoration en tapisserie, projetée à cette époque, et qu'on avait commencé d'exécuter aux Gobelins; les modèles en avaient été demandés à Diéterle. Celui-ci avait fourni l'ordonnance générale, et on lui avait adjoint comme collaborateurs : Paul Baudry, pour les figures; Chabal-Dussurgey, pour les fleurs, et Lambert, pour les animaux.

On se persuadera sans peine que cette escouade de brillants artistes avait été à la hauteur de sa tâche. Diéterle, dans sa composition, s'était heureusement inspiré des modèles du XVIe et du XVIIe siècle. L'encadrement ingénieux dans lequel il avait disposé les diverses figures chargées de personnifier les *Cinq sens* était un compromis entre ces deux époques et tenait à la fois du Primatice et de Bérain. On peut, du reste, par l'inspection de quelques-uns de ces panneaux, se rendre encore aujourd'hui un compte exact de l'intérêt très réel que présentait cette décoration élégante.

Malheureusement, elle n'était pas tout à fait terminée en 1870, et comme on avait résolu d'attendre son complet achèvement pour la mettre en place, toutes les pièces exécutées ou en cours d'exécution étaient demeurées dans les magasins des Gobelins. Elles furent naturellement détruites dans l'incendie de 1871. Les cartons n'eurent pas un sort beaucoup meilleur. A l'exception de trois d'entre eux, tous furent brûlés.

Lors de la reprise des travaux, ceux qu'on avait pu sauver furent de suite remis sur les métiers, non pas qu'on eut l'intention de recommencer cette décoration si fâcheusement disparue. A ce moment, l'Élysée était inhabité, et il n'était pas encore question d'en faire la résidence officielle du Président de la République; mais le nouveau directeur des Gobelins, M. Alfred Darcel, se trouvait pris au dépourvu, la Manufacture manquait totalement de modèles, et l'on fut bien heureux de pouvoir utiliser ceux-là.

Quelques années plus tard, l'Administration des Bâtiments civils et des Palais nationaux, désireuse de rendre l'Élysée absolument digne de sa destination nouvelle, reprit le projet élaboré sous l'Empire. Une Commission fut nommée pour étudier la décoration du *Salon des Cinq sens*. On trouva que les modèles de Diéterle, malgré leurs qualités réelles de composition et d'agrément, avaient un peu vieilli. On essaya, dans les boiseries qui entourent la pièce et qui datent du XVIIIe siècle, un



GRAND PANNEAU

Pour le « Salon des Poèmes ».

Suite de tapisseries exécutées aux Gobelins pour l'Elysée



LE POÈME PASTORAL.
Pour le « Salon des Poèmes ».

motif de tapisserie exécuté, sinon d'après Boucher, du moins dans sa manière et représentant un vase de porphyre. Ce vase, d'une rare magnificence, était monté en or et accosté d'enfants posés sur un socle d'architecture; il laissait échapper des fleurs qui l'accompagnaient ou l'encadraient, alors que des oiseaux achevaient de meubler et d'égayer le motif. Cette riche composition, aux colorations fondues se détachant sur un fond purement conventionnel, produisit, mise en place, un très heureux effet. En conséquence, on demanda à Galland de vouloir bien exécuter les modèles des divers panneaux destinés à orner le salon, en s'inspirant de cette tapisserie.

La commande, on peut le croire, fut acceptée avec joie. Cette décoration, en effet, était considérée, par l'artiste aussi bien que par le Directeur, comme de la plus haute importance pour les Gobelins. Elle avait le grand mérite de n'être point, ainsi qu'il arrive trop souvent pour les ouvrages de nos Manufactures nationales, conçue au hasard et sans une application strictement déterminée. Elle était, en outre, considérable comme nombre de pièces. Elle ne comprenait pas moins de dix-neuf panneaux de grandeurs différentes. Sur ces dix-neuf panneaux, cinq mesuraient $2^m,44$ de haut sur $1^m,48$ à $1^m,72$ de large; cinq autres comportaient $3^m,53$ sur $0^m,64$ à $0^m,82$; les dessus de porte, au nombre de sept, accusaient une largeur variant de $1^m,42$ à $1^m,50$ sur $0^m,91$, et enfin les deux derniers panneaux, affectant la forme

allongée de bandes ou de pilastres, mesuraient 3m,53 sur 0m,35 à 0m,50.

Le détail de ces mesures un peu excentriques n'était pas inutile à connaître. Galland qui, dans son cours à l'École des Beaux-Arts, avait toujours vanté la subordination du Décorateur à l'Architecte et s'était efforcé d'enseigner à ses élèves le moyen d'accommoder une composition à des surfaces variées, se trouvait cette fois aux prises avec toutes les difficultés qu'il pouvait souhaiter, pour bien montrer comment un homme de sa valeur savait, en pareil cas, se tirer d'affaire.

Avant tout, il s'agissait de trouver un thème général. Reprendre celui de Diéterle, les *Cinq sens*, il n'y fallait pas songer. Les points de comparaison avec l'œuvre de ses prédécesseurs eussent été trop nombreux. En outre, le sujet manquait un peu de nouveauté : il avait été traité bien souvent par d'autres, et par lui-même dans le plafond de Mme de Cassin, sans compter que pour la demeure d'un chef de l'État il pouvait paraître quelque peu dépourvu de noblesse.

Galland proposa de nommer la pièce le *Salon des poèmes* et de symboliser, dans ses divers panneaux, les différents genres de poésie. La Commission approuva grandement ce choix, qui lui paraissait mieux convenir à la destination nouvelle de l'Élysée. Il fut donc résolu que quatre panneaux représenteraient le *Poème lyrique*, le *Poème pastoral*, le *Poème héroïque* et le *Poème satirique ;* que dans un autre panneau serait figuré *Pégase ;* et que six des dessus de porte seraient ornés de médaillons renfermant les portraits d'*Erato*, de *Calliope*, de *Thalie*, de *Clio*, de *Melpomène*, de *Terpsichore*, alors que le septième contiendrait une lyre.



LE POÈME HÉROÏQUE.
Pour le « Salon des Poèmes ».

Enfin, comme la Commission désirait qu'on n'oubliât pas la tapisserie, point de départ de la décoration qu'on allait entreprendre, il fut décidé que deux des grands panneaux représenteraient des trépieds d'or, deux autres des vases d'or, un cinquième un vase de porphyre, et que les deux pilastres allongés garnissant les entre-fenêtres seraient décorés de candélabres ou de flambeaux.

Concevoir un sujet d'un ordre aussi élevé et prétendre personnifier en une suite de dessins les divers *Poèmes*, certes cela était à la fois ingénieux et beau; mais donner à une conception aussi abstraite une forme concrète ne laissait pas que d'être quelque peu difficile. En bon allégoriste, notre peintre se tira d'affaire en faisant intervenir des emblèmes et des inscriptions.

Les six dessus de porte consacrés aux Muses reçurent chacun, en un médaillon, une tête gracieuse représentée de profil et peinte en camaïeu. Puis ce médaillon fut à son tour suspendu dans un ovale barlong, meublé de luxuriantes guirlandes de fleurs. Rien de plus frais, de plus gracieux que ces jolis profils, auxquels Galland a su conserver un caractère bien franchement moderne. Rien de plus agréable que ces bouquets éclatants de fraîcheur, faisant vibrer le modelé délicat du camée central.

Pour les longs panneaux dans lesquels devaient être plus spécialement symbolisés les quatre *Poèmes*, Galland renonça aux figures de femmes, qui eussent été trop à l'étroit sur des montants ou pilastres, larges seulement de $0^{m},60$ à $0^{m},80$. En outre, elles auraient risqué, en fournissant une échelle trop grande, de faire paraître la pièce moins vaste. Il revint donc à ses chers enfants, qu'il interprétait mieux que personne.

Il installa dans chacun de ses panneaux un jeune garçon qui, posé sur un riche piédestal et abrité par un élégant et délicat portique, porte un instrument de musique en rapport avec le genre de poème qu'il doit personnifier. Le *Poème pastoral* tient une flûte de Pan, le *Poème héroïque* une trompette guerrière, le *Poème lyrique* une lyre, etc. Puis, pour occuper la partie supérieure du pilastre, Galland plaça au sommet une table d'attente fortement encadrée. Sur cette table, il inscrivit le nom du poète qui avait excellé dans le genre personnifié par le panneau, et il accrocha à cette table une guirlande à laquelle était suspendu le G traversé d'une navette, chiffre et emblème de la Manufacture des Gobelins.

Toute cette petite architecture conventionnelle enlacée par des fleurs produit, comme lignes, un charmant et très heureux effet. Elle se trouve fort habilement rappelée dans les panneaux beaucoup plus larges représentant *Pégase* et les *Trépieds d'or*. Celui de *Pégase* notamment, occupé par un large médaillon soutenu par deux petits génies ailés, est d'une structure extraordinairement habile. Les *Trépieds* ne sont pas moins heureusement traités. Quant aux *Vases*, bien que les enfants ou génies soient proscrits de la composition, et que la disposition générale, dictée par la réminiscence du panneau primitif, se trouve par conséquent sensiblement différente, ils se relient si bien à l'ordonnance des autres sujets, qu'aucune discordance, même légère, ne vient troubler la parfaite harmonie de ce charmant ensemble.



GRAND PANNEAU

Pour le « Salon des Poèmes ».

Palais de l'Elysée.

C'est, du reste, ce que la Commission, chargée par le Directeur des Bâtiments civils de suivre la confection des modèles, se fit un devoir et un plaisir de constater. « M. Galland, lit-on dans un de ses rapports adressés au Ministre, a combiné avec un rare bonheur toutes les parties de sa décoration pour former un ensemble *concret* on ne peut plus satisfaisant. Rien n'y a été abandonné au hasard, et tout y est étudié non seulement pour le dessin, mais encore pour le relief, M. Galland ayant fait le modèle des maquettes des motifs d'architecture, et des figures qu'il a introduites dans ses compositions. »

Le secret de cette surprenante harmonie nous est en partie dévoilé par une note, que je relève sur un des carnets du Maître :

« Les dispositions purement accidentelles, y lit-on, ne peuvent convenir aux compositions qui comportent un pendant; elles ne peuvent trouver place que dans des motifs isolés. Ne jamais perdre de vue cette remarque, et, autant que possible, faire les surfaces parallèles au plan du tableau. »

Pour peu que l'on contemple ces divers motifs, si différents de taille et de proportions, on ne peut manquer de constater, en effet, que cette double loi a été très strictement observée. Non seulement toutes les surfaces sont parallèles au plan du tableau, mais l'accident ne joue aucun rôle dans la disposition de chacun d'eux, qui a été soigneusement envisagée dans ses rapports avec tous les autres.

Ajoutons que ce n'est pas seulement dans la construction de ses lignes que Galland s'est montré Décorateur de premier ordre. Il est, sinon impossible, du moins bien difficile, de trouver une suite de tapisseries qui, comme délicatesse et souplesse de coloris, aient un charme plus grand. Pour fournir le champ de ses compositions aimables et les bien mettre en valeur, notre peintre, s'inspirant d'Audran et de ses bandes merveilleuses, a choisi le jaune d'or. Sur ce fond d'une richesse sans égale, — et qui offre, en outre, cet avantage de manquer de profondeur et de ne pas faire trou dans le mur, comme font le rouge et surtout le bleu, — il a détaché avec une habileté prodigieuse et une incomparable maîtrise ses architectures légères, ses chutes et ses guirlandes de fleurs, et surtout ses carnations.

On ne peut guère imaginer quelque chose de plus frais, de plus aimable à l'œil, que ces frêles petits corps de garçonnets, dessinés avec un goût exquis, modelés avec un rare bonheur et s'enlevant sur ces tons jaunes d'une richesse, d'une puissance tout à fait exceptionnelles.

Ainsi que le remarquait fort judicieusement la Commission : « Ce magnifique ensemble présente une rare unité d'aspect, sans que, malgré la répétition et la concordance des motifs, l'uniformité en paraisse choquante. »

Peut-être faut-il, pour découvrir la raison de cette satisfaction de l'esprit et de l'œil, recourir au *journal* de Galland. On en pourrait trouver l'explication dans l'observation suivante, qu'il traçait au temps où il exécutait ces beaux modèles :

« Le grand principe de la Décoration, quand on a plusieurs panneaux à exécuter, réside dans la même valeur donnée aux fonds et une valeur égale attribuée

aux figures. La principale difficulté qu'il faille vaincre, si l'on se conforme à ce principe, c'est d'éviter la monotonie. On y parvient en donnant au fond une valeur moyenne et en réservant les valeurs les plus opposées pour les figures. »

Le seul reproche, — encore en était-ce bien un ? — la seule restriction dans ses éloges, que la Commission ait cru devoir faire, c'est que Galland, chargé de décorer un salon du XVIIIe siècle, paraissait s'être inspiré de la Renaissance. Au premier aspect, en effet, on trouve comme un parfum d'art renaissant dans ces compositions charmantes. Mais un examen attentif démontre bien vite que l'observation n'est pas des mieux fondées. Dans les grands motifs des trépieds d'or, des vases et du Pégase, les piédestaux et les consoles rappellent bien plus le XVIIe et le XVIIIe siècle que le XVIe. Les vases, eux aussi, sont de la même époque ; quant aux fleurs, leurs gerbes colorées sont composées de variétés inconnues à nos ancêtres, et qui sont l'honneur de nos horticulteurs contemporains.



ÉTUDE A LA SANGUINE
POUR LE PANNEAU DE « PÉGASE ».
Salon des Poèmes.

Reste l'architecture, élégante et svelte, un peu fragile même, des petits portiques. Elle fait penser, il est vrai, à l'art italien de la belle époque, sans toutefois que ses grêles profils aient rien de transalpin. Ces supports en pied de table sont, en effet, particuliers au XIXe siècle. Diéterle et Lechevallier-Chevignard en ont fait un constant usage, et Galland leur a donné asile dans nombre de ses

compositions. Enfin, les petits génies, dont la grâce exquise et la contenance à la fois séduisante et chaste impriment à ces compositions un attrait si particulier, appartiennent entièrement au Maître. Ils n'ont rien à démêler avec les enfants bouffis, rondouillards et potelés dont, au XVIe siècle aussi bien qu'au XVIIe siècle, on a décoré les bordures des tapisseries. Ils n'ont rien de commun avec les anges de Murillo et les amours de l'Albane. S'il fallait, à toute force, leur chercher une généalogie et leur trouver avec quelques ancêtres illustres des liens de parenté, c'est à Prud'hon qu'on devrait s'adresser. Comme les divins enfants de ce peintre si parfaitement français, ils appartiennent à cet âge indécis où le sexe apparaît à peine :

Dum dubitat natura marem faceret ne puellam,
Factus es, o pulcher, pene puella puer.

Sous ce rapport, ils se rapprochent encore des enfants dessinés ou peints par Paul Baudry; mais si, avec leur air éveillé et mutin, ces derniers ont un attrait indiscutable, il s'en faut qu'ils possèdent cette grâce timide et légèrement sauvage, ces attitudes réservées, ces allures un peu gauches, ces gestes hésitants si caractéristiques du jeune âge, que Galland observait — nous l'avons vu — jusque sur les marches de Saint-Louis-d'Antin, et qui, retenus, fixés en son cerveau et traduits ensuite avec un art infini, donnent à ses créations une saveur absolument personnelle et un charme qui échappe à toute analyse. Jamais, dans aucune autre de ses compositions, il n'a mieux rendu cette fraîcheur exquise de la jeunesse, ces formes naissantes, idéalisées assurément, et comme il convient au surplus dans un art de pure convention, mais qui restent foncièrement humaines et conservent, grâce à cela, quelque chose de tendre et d'essentiellement aimable.

C'est aussi par deux petits génies de cette même famille, que se recommande une autre tapisserie exécutée d'après les cartons de Galland. Je veux parler du *Portrait de Henri IV*, qui dans la Galerie d'Apollon tient une place d'honneur parmi les images de nos artistes illustres.

Fait curieux! comme il arriva pour ses portraits de l'Empereur et de l'Impératrice, Galland, dans l'exécution de cette œuvre iconographique, semble avoir été trahi par son talent et s'être assez mal acquitté de ce qui, dans un ouvrage de ce genre tout spécial, pouvait être regardé comme étant le principal. Son Henri IV manque de ressemblance, et, qui plus est, de caractère. Notez que je ne parle pas de la ressemblance exacte du Béarnais, dont les traits véritables et l'étonnante laideur ne nous sont guère connus que par le portrait si surprenant et forcément exact du château de Pau. Je parle de cette ressemblance traditionnelle, dont on peut chercher le point de départ dans les portraits de François Pourbus, que la peinture officielle et la gravure en médailles ont rendu populaire, image assurément poétisée, mais possédant cette rare qualité de répondre à l'idée qu'on se fait du

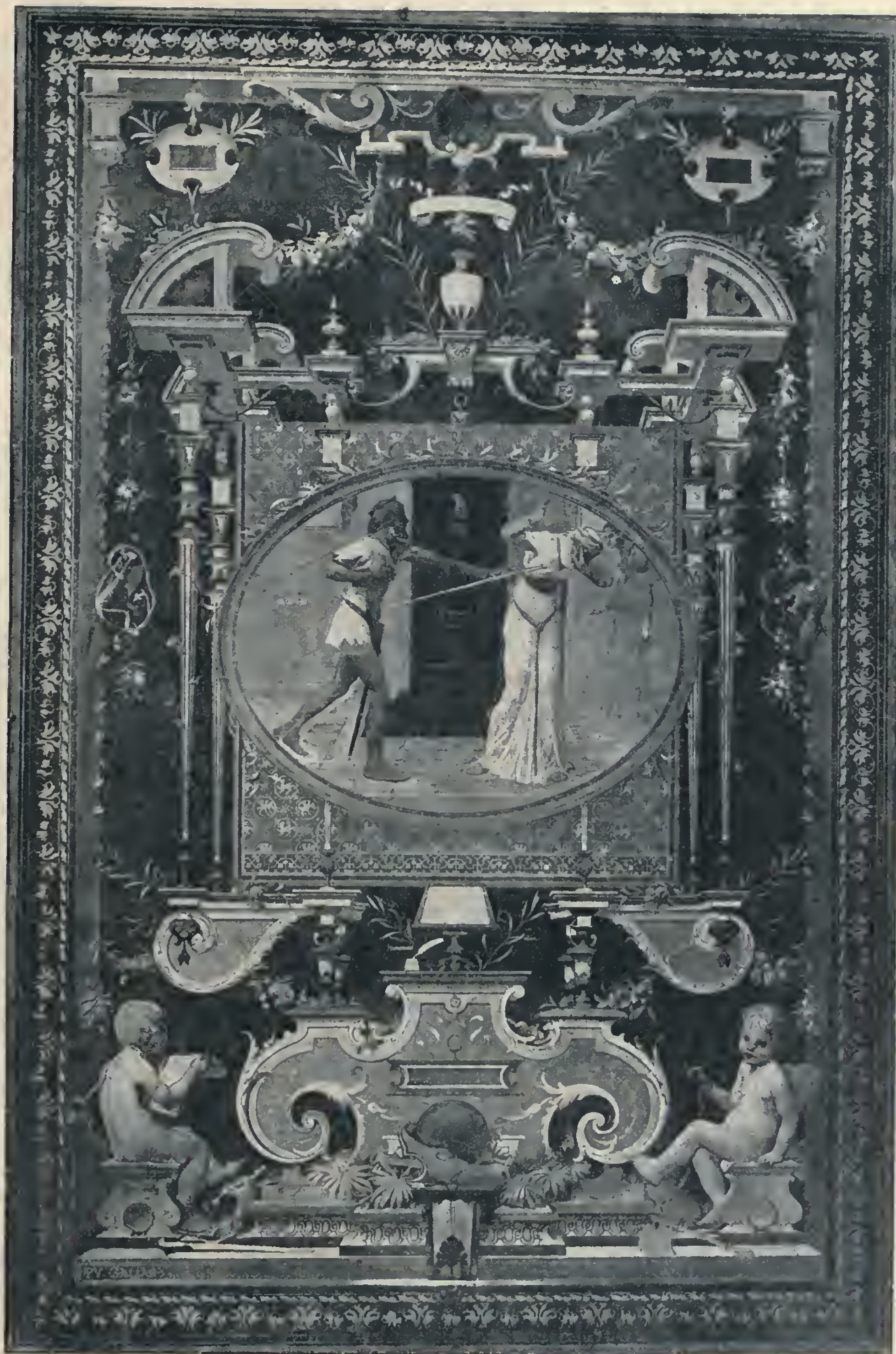
Seul roi de qui le peuple a gardé la mémoire.



P. V. Galland pinx^t. Phot. Lecadre Héliog. Ducourtioux et Huillard

PÉGASE

Panneau exécuté par les Gobelins pour le Salon de Poëmes



LE CID.

Panneau exécuté par les Gobelins pour la Comédie-Française.

Si cette figure trop jolie ne nous satisfait qu'à demi, les alentours qui l'encadrent sont, par contre, bien heureusement trouvés, groupés avec une habileté supérieure et arrangés avec un goût rare.

Comme tout s'équilibre et se tient dans cette composition! Et comme cette disposition en amortissement, au-dessus d'une sorte de fronton, est plus amusante



ÉTUDE POUR LE PORTRAIT D'HENRI IV.
Galerie d'Apollon.

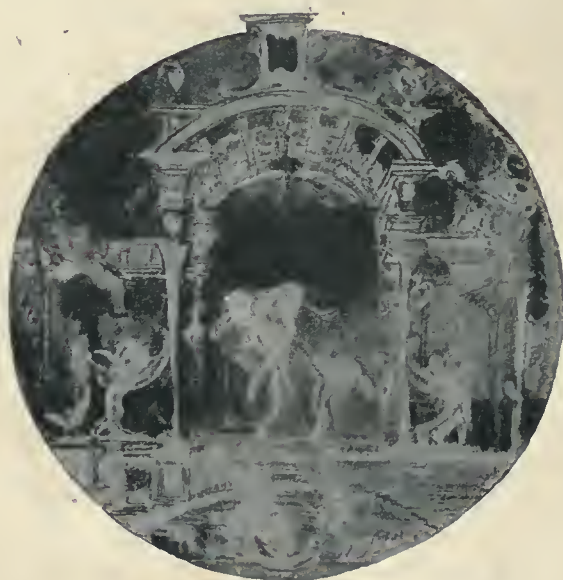
et plus décorative que ces portraits tout d'une venue qui tiennent, dans la Galerie d'Apollon, compagnie au Béarnais de galante mémoire!

Cette tapisserie a eu cette bonne fortune d'être mise en place aussitôt achevée. Les autres ouvrages de Galland traduits par les Gobelins n'eurent point, hélas! le même bonheur. Mise sur les métiers en 1876, la décoration du *Salon des Poèmes* était complètement achevée le 23 octobre 1890. Depuis lors, ces belles tentures reposent paisiblement roulées dans les magasins de la Manufacture. N'est-il pas regrettable qu'un travail si parfait, l'honneur de la tapisserie en notre temps, ne dé-

core point encore l'emplacement pour lequel il a été exécuté d'une façon si coûteuse?

Cela serait d'autant plus souhaitable, qu'il n'y a guère de chance pour que les derniers modèles de tapisserie, auxquels Galland a consacré son talent, reçoivent la destination qu'on leur avait d'abord assignée. Je veux parler des panneaux destinés à la Comédie-Française, et qui, dans des médaillons richement encadrés d'alentours, doivent représenter les scènes principales des chefs-d'œuvre du répertoire. Ces panneaux, au nombre de dix, Galland en avait reçu la commande intégrale et devait tout exécuter. Mais à peine le premier modèle, consacré au *Cid*, était-il achevé, qu'un fonctionnaire considérable s'alarma de voir un seul artiste chargé d'un travail de cette importance, alors que tant de peintres, et des plus réputés, sollicitaient de travailler pour la Manufacture.

Il fut donc décidé que les alentours dessinés par Galland pour le *Cid* seraient conservés pour les autres compositions et qu'on prierait simplement leur auteur de peindre un certain nombre de pièces de rechange, permettant de varier les attributs d'après la nature des scènes représentées. Quant à ces dernières, elles furent demandées à tout un bataillon de peintres. MM. Doucet, Besnard, Claude, Clairin, Humbert, Raphaël Collin, Courtois, Pelez, etc., eurent chacun un motif à exécuter. Quelques-uns de ces artistes livrèrent leurs cartons, mais la plupart étaient si peu préparés à un pareil travail, que l'impossibilité de faire cadrer ensemble ces ouvrages quelque peu disparates apparut clairement au premier coup d'œil. Que faire? Revenir en arrière, il n'y fallait pas songer. Galland n'eût pas accepté de reprendre un travail qui lui avait été ôté. C'est alors qu'on s'aperçut qu'on s'était peut-être un peu hâté de distribuer ces commandes, et l'on dut reconnaître un peu tard que la Comédie-Française, de l'aveu même de son Administrateur, ne possédait pas d'emplacement susceptible de recevoir une Décoration de cette importance.





FRONTON POUR LE PALAIS DU PRINCE NARISCHKINE.

XIX

L'ATELIER DE LA RUE FONTAINE. — « TIME IS MONEY. »
LE PALAIS NARISCHKINE. — UNE DOUBLE DÉCORATION.
« L'ARRIVÉE », « LE CONCERT ». — UNE RÉMINISCENCE DE LA « BELLE ESQUISSE ».
SAGESSE ET ROMANTISME. — LE PALAIS VAN DER BILT.
GALLAND PEINTRE D'HISTOIRE.



ANS cette étude sur le Maître Décorateur le plus complet et le plus varié de notre temps, je n'ai eu garde de suivre l'ordre chronologique. Cet ordre, en effet, n'offre d'intérêt sérieux que, lorsque, infidèle à lui-même, l'artiste, dans sa longue carrière, arrive à transformer son talent et, nouveau Sicambre, à condamner, sur ses vieux jours ou au cours de sa laborieuse maturité, ce qu'il avait adoré au temps lointain de sa jeunesse. La chronologie est indispensable quand il y a évolutions successives, et surtout quand chacune des œuvres entreprises, n'exigeant qu'une courte durée comme exécution, n'embrasse pas toute une période de l'existence.

Avec Galland, rien de semblable. Les énormes travaux qu'il exécuta pour l'Hôtel de Ville et les Gobelins absorbèrent chacun un nombre considérable d'années. En outre, cette recherche du mieux, qui parfois menaça de lui être fatale, fit durer presque aussi longtemps des œuvres infiniment moindres comme importance et comme développement de surface. Il travailla pendant près de dix ans à la *Prédication de saint Denis*, et nous avons vu qu'un simple tableau de genre, le *Marchand de poisson à Londres*, resta sur son chevalet un temps au moins égal.

Pendant ces longues périodes d'incubation et de production, le peintre ne restait

pas un instant oisif, et sa pensée n'était pas assez concentrée sur un unique sujet, pour qu'il n'entreprît pas d'autres ouvrages. Ces divers travaux étaient ainsi menés de front. De là un enchevêtrement et des pénétrations réciproques, qui rendraient toute classification chronologique vaine, si même elle n'était à peu près impossible; et, comme conséquence, le devoir, la nécessité d'opérer une sélection dans les productions du maître et d'envisager séparément celles qui peuvent à juste titre être considérées comme capitales. C'est au surplus de cette façon que nous avons procédé.



L'ARRIVÉE.
Décoration du palais Narischkine.

Nous avons étudié d'abord ses œuvres monumentales, celles qui, commandées par la Ville de Paris ou par l'État, et par conséquent accessibles en tout temps au public, sont appelées à faire connaître Galland de la foule. C'est ainsi que nous venons d'analyser et de décrire son admirable *Galerie des métiers* à l'Hôtel de Ville et sa *Prédication de saint Denis* au Panthéon. Nous aurions pu nous étendre également sur ses décorations de la Sorbonne; mais, outre qu'elles sont d'une moindre importance et ne remplissent dans l'ensemble décoratif du grand amphithéâtre qu'un rôle relativement accessoire; entreprises sans enthousiasme, exécutées sans passion, hâtivement achevées, on ne saurait prétendre qu'elles présentent le talent de Galland sous un jour bien nouveau, ni qu'elles ajoutent beaucoup à la gloire du Maître.

Après les œuvres monumentales, nous avons consacré tout un chapitre à ces modèles d'un goût si parfait et d'une invention si remarquable, que notre grand artiste exécuta pour les Gobelins. Il nous reste, pour terminer, à parler de quelques vastes travaux que Galland entreprit pour des particuliers, et qui peuvent

compter parmi les œuvres les plus importantes de sa longue et laborieuse carrière.

Au premier rang de ces commandes privées, figurent la décoration du palais du prince Narischkine à Saint-Pétersbourg et celle du palais Van der Bilt à New-York. Elles feront l'objet du présent chapitre.

Ces ouvrages considérables, aussi bien, du reste, que ceux destinés à la Ville et à l'État, furent exécutés dans l'atelier que Galland s'était fait installer au nº 25 de la rue Fontaine. A des dimensions tout à fait inusitées, cet atelier joignait une



LE CONCERT.
Décoration du palais Narischkine.

commodité singulière pour mener à bien ces grandes entreprises. Il était, en effet, disposé, combiné et machiné avec un art tout spécial.

Grâce à deux portes, précédées de marches formant perron, accostées de pilastres et surmontées d'un petit fronton, ce vaste local, situé au fond d'une cour, présentait extérieurement un certain aspect architectural. A l'intérieur, il consistait simplement en un immense hangar surmonté d'un toit à double pente, crevé de larges baies chargées de livrer entrée au jour qui, modifié et mitigé par le jeu de larges stores et de *velums*, tombait d'en haut juste dans la proportion jugée nécessaire.

La première pièce dans laquelle on entrait par la porte du Maître — car la seconde porte était réservée à ses élèves et à ses collaborateurs — formait un cabinet élégant, spacieux, décoré d'une cheminée monumentale et meublé de fauteuils, de divans, de tables et d'une large bibliothèque bien fournie en bons auteurs. L'aspect en était sévère, un peu sombre même; il paraissait tel surtout, quand on ouvrait la porte de l'atelier ruisselant de clarté, éblouissant de lumière.

Autant le cabinet était régulier de forme, discret de coloration, correct dans

son arrangement, et j'ajouterais *bourgeois* comme mobilier, si je ne craignais que ce mot ne fût pris en mauvaise part; autant l'atelier dans lequel il donnait accès était surprenant comme distribution. Ici, le besoin avait commandé en maître et avait été religieusement obéi. Des cloisons soutenues par des portants, reliées par des fermes et consolidées par un certain nombre d'armoires remplissant le rôle de praticables, formaient une succession de pièces plus ou moins dépendantes les unes des autres, mais ayant chacune leur destination spéciale, et dans lesquelles le Maître ou ses collaborateurs pouvaient exécuter plus spécialement certains ouvrages.

L'irrégularité voulue de ces *plantations* faisait ressembler cet énorme emplacement bien plus aux coulisses d'un théâtre qu'à l'atelier d'un peintre. Il suffisait d'un coup d'œil pour s'apercevoir que, même arrivé à la maturité de la vie, Galland n'avait pas absolument dépouillé les préférences de son ardente jeunesse, et qu'on pouvait encore retrouver en lui le jeune collaborateur du vieux Cicéri.

Comme chez son ancien maître, la plupart des décorations, même celles qui obligeaient à couvrir des surfaces considérables, étaient exécutées verticalement; mais Galland avait supprimé les ponts. Ces fameux ponts, si redoutés des visiteurs indiscrets qui s'insinuaient dans l'atelier du faubourg Poissonnière, avaient été remplacés par une machination plus ingénieuse. Grâce à un système assez compliqué de poulies et de contrepoids, les toiles en cours d'exécution, montées sur des châssis spéciaux, pouvaient par les ouvertures pratiquées dans le plancher descendre, s'engloutir, si l'on peut dire ainsi, dans les *dessous* et en remonter à volonté. De cette façon, il était facile à l'artiste ou aux artistes qui peignaient un panneau d'avoir toujours devant eux, à hauteur convenable et sans quitter le sol, la partie de ce panneau sur laquelle ils travaillaient. Il leur suffisait ensuite de pousser un ressort, pour que, le panneau tout entier venant reprendre sa position normale, on pût juger de l'avancement du travail et de la façon dont il était conduit.

Ajoutez, à cette distribution et à cette machination si particulières, d'énormes lampes à gaz suspendues aux fermes de la charpente, et qui, munies de gigantesques réflecteurs, pouvaient, en se tournant dans tous les sens, concentrer sur n'importe quel objet des torrents de lumière. Ajoutez encore des comptoirs, des casiers, des estrades, tout un système de chevalets pour suspendre et disposer les modèles, et vous aurez une idée de cet atelier unique en son genre. Dans un ordre d'idées différent, cette installation n'était guère moins curieuse que les fameux jardins de Fontainebleau, dont nous avons parlé dans un précédent chapitre.

On se doute bien que le propriétaire de l'immeuble n'avait voulu contribuer en rien à ces agencements ingénieux. Galland avait dû tout établir à ses frais, et cette installation lui avait coûté d'autant plus cher qu'en sa qualité d'architecte, il se laissait facilement entraîner par le besoin de réaliser des améliorations dans son plan primitif et ne se préoccupait pas assez des dépassements de dépenses, occasionnés par ces remaniements successifs.

Quand les mémoires affluèrent, le réveil fut désagréable. Pour faire face aux

échéances, Galland sentit le besoin de redoubler d'activité. C'est vers cette époque que, désireux de ne jamais perdre de vue les exigences de sa situation temporairement



PALAIS NARISCHKINE. — « L'ARRIVÉE. » — PANNEAU DE GAUCHE. (Photogr. Lecadre.)

obérée, il prit l'habitude de tracer dans un coin de ses ouvrages un hiéroglyphe triangulaire, figurant assez sommairement un balancier de pendule en mouvement.

Ce symbole était chargé de tenir en respect l'envahissante rêverie et de rappeler constamment l'infatigable artiste au sentiment du travail utile. L'incessante contemplation du signe mystérieux devait — il l'espérait du moins — ramener « la folle du logis » au sentiment de la réalité. Sur une page de son *Journal*, il traçait une sorte d'amplification et de commentaire de cet hiéroglyphe :

« J'ai le temps. — Le temps est de l'argent. — Sans argent on ne peut rien faire, et le bien en toute chose n'est possible qu'avec l'argent. — Donc le temps est une mine où à toute heure il faut puiser, sans perdre une minute! » Et, à la suite de cette manière de syllogisme il écrivait encore : « Le temps qu'on perd ne profite à personne. Celui qu'on emploie bien profite à tous! »

Somme toute, c'était la paraphrase de l'axiome : *Time saved is money gained.*

Le temps qu'on ne perd pas, c'est de l'argent qu'on gagne.

Certes, en présence de l'immense labeur accompli par lui, il y aurait injustice, il y aurait mauvaise grâce à reprocher à Galland d'avoir gaspillé quelques heures. D'autant plus qu'à contempler certaines de ses œuvres, — la majestueuse décoration de l'escalier du palais Narischkine notamment, — on peut se convaincre que, utilisés par ses merveilleuses facultés, les instants en apparence consacrés au repos profitaient amplement à ses travaux en cours.

Cette décoration, qui tient une place considérable dans l'œuvre de Galland, mérite, nous l'avons dit, qu'on l'étudie à loisir. — Ayant à couvrir les deux parois d'un escalier monumental, notre peintre choisit tout d'abord des sujets appropriés aux localités qu'il lui fallait embellir. Il supposa qu'à droite ou à gauche du palier du premier étage s'étendaient deux immenses terrasses garnies d'arbres, de jardins, de pavillons, d'arcades, etc. Sur la première de ces deux terrasses, admirablement disposées pour recevoir des amis et leur offrir une fête brillante, il figura l'*Arrivée* des invités et sur la seconde, un *Concert*. Mais ce parti une fois arrêté, il ne commit pas cette faute capitale, dont tant de peintres se sont rendus coupables en notre temps, de s'emparer de tout l'espace qui lui était assigné, pour s'y abandonner à la fougue de son imagination. Il commença par diviser sagement chacune de ses parois en trois parties distinctes. Il sépara ces parties par deux élégants pilastres, reliés entre eux par une riche balustrade, et leur donna une solidité suffisante pour que, unis aux pilastres des angles, ils pussent sans effort supporter l'architrave et l'entablement, chargés à leur tour de soutenir le plafond.

Grâce à cette précaution, l'œil du spectateur étant rassuré, et toute crainte de voir s'écrouler une toiture suspendue dans le vide étant bannie, il était permis au Décorateur de développer à l'aise, dans deux scènes magnifiques, ses rares connaissances de la perspective et de donner à ses compositions toute la profondeur qu'il jugerait utile. C'est ce qu'il ne manqua pas de faire, en meublant ses panneaux extrêmes de constructions et de masses de feuillage, s'équilibrant heureusement, et en réservant le milieu de chacun de ses vastes tableaux

pour une sorte d'éclaircie, occupée seulement par les principaux personnages.

Ces personnages, il les costuma à la mode vénitienne du XVI[e] siècle. Le



PALAIS NARISCHKINE. — « L'ARRIVÉE. » — PANNEAU CENTRAL. (Photogr. Lecadre.)

vestiaire de ce temps, avec ses étoffes merveilleuses, ses joyaux, ses brillantes armures, lui permettait de déployer les plus riches et les plus chatoyantes colo-

rations de sa palette. En outre, il trouvait dans ce choix la possibilité de réaliser un rêve longtemps et ardemment caressé, celui de mettre enfin au jour cette grande fête qu'il avait entrevue lorsqu'il exécutait sa toile pour le Cercle Artistique, et dont il traça la « belle esquisse » que nous avons reproduite.

Comme son nom l'indique, la première de ces deux compositions représente une dame, une parente, qui descend de sa litière de voyage, dont on aperçoit encore vers la droite le baldaquin timbré aux armes des Narischkine, détachant sur le feuillage verdoyant ses opulentes broderies. Elle est suivie par la cohorte empressée de ses pages et de ses serviteurs. Un de ceux-ci porte un parasol chargé de la préserver du soleil; alors qu'un autre, coiffé d'un chaperon de fol, se baisse pour attacher les grands lévriers qui tenaient, au cours du chemin, fidèle compagnie à leur maîtresse. En face d'elle, s'avance un vieillard à l'attitude noble et galante, encore vert, malgré son grand âge.

Certes, le duc Magnus est fort comme un vieux chêne,
Mais sa barbe est très blanche, il a quatre-vingts ans.

Ce vieux seigneur incline respectueusement sa taille vénérable. Pour faire honneur à la nouvelle venue, il s'est fait escorter de ses enfants et des officiers de sa Maison, pendant que, debout au haut des marches, abritée par le chambranle de la porte, la Dame du logis attend sur son seuil la belle visiteuse.

Complétez cette scène cérémonieuse et quelque peu solennelle, par la pompe magistrale d'architectures dignes de Véronèse, par l'éclat des tapis orientaux négligemment jetés sur les balustrades, par les masses blanches des beaux vases en marbre sculpté; ajoutez comme note gaie les pampres entremêlés de fleurs, qui, escaladant les pilastres, meublent les soffites de l'entablement, auxquels se raccrochent deux délicieux petits génies portant des armoiries; faites vibrer l'or, la soie, les perles, les armes, les marbres multicolores, et vous aurez une idée de la beauté à la fois simple et grandiose de cette scène empreinte, dans sa débordante richesse, d'une noble élégance et d'une familière majesté.

L'autre composition, le *Concert*, fait strictement pendant à l'*Arrivée*. La disposition des personnages principaux, qui se trouvent être les mêmes, est cette fois renversée. Le seigneur âgé s'est rangé aux côtés de la belle dame, qui a pris place sur un pliant, et devant elle, un jeune musicien, poète et improvisateur sans doute, chante en s'accompagnant sur un luth. Des deux côtés, les invités se pressent. A droite, des gentilshommes et des musiciens, rangés sous un portique, entourent une gracieuse fontaine de marbre. A gauche, apparaissent des chevaliers, en tenue de tournois, et sur les volées d'un escalier énorme, aboutissant à un berceau de verdure, la foule des dames se penche pour mieux voir et mieux entendre le chanteur. Ici les architectures sont sinon plus magnifiques, du moins plus surprenantes encore que dans l'*Arrivée*. L'escalier notamment est, au point de vue de la perspective, un véritable tour de force de mise en place et de disposition.

On le voit, en passant de la conception à l'exécution, le peintre de la « belle esquisse » a assagi sa verve, et le Décorateur s'est mis à l'unisson des aîtres qu'il



PALAIS NARISCHKINE. — « L'ARRIVÉE. » — PANNEAU DE DROITE. (Photogr. Lecadre.)

lui fallait embellir. Cette double scène, comme celle rêvée jadis par Galland, se passe toujours sur une terrasse joignant les deux corps de logis d'un palais. Mais

« les plaisirs de l'orgie » ont fait place à une tenue plus recueillie et surtout plus correcte. Il n'y a plus de « baisers échangés », plus de gondoles amarrées et de gondoliers ivres, plus de « bravo au service de qui veut l'employer » et dont « l'accoutrement » rappelle « la coloration d'un papillon de nuit ». Il n'est pas jusqu'au « troubadour » qui n'ait été remplacé par un simple joueur de mandoline. Néanmoins, on sent encore dans ces belles et magnifiques compositions comme un arrière-parfum de romantisme, mais épuré, attiédi par la raison, apaisé par l'action calmante des ans.

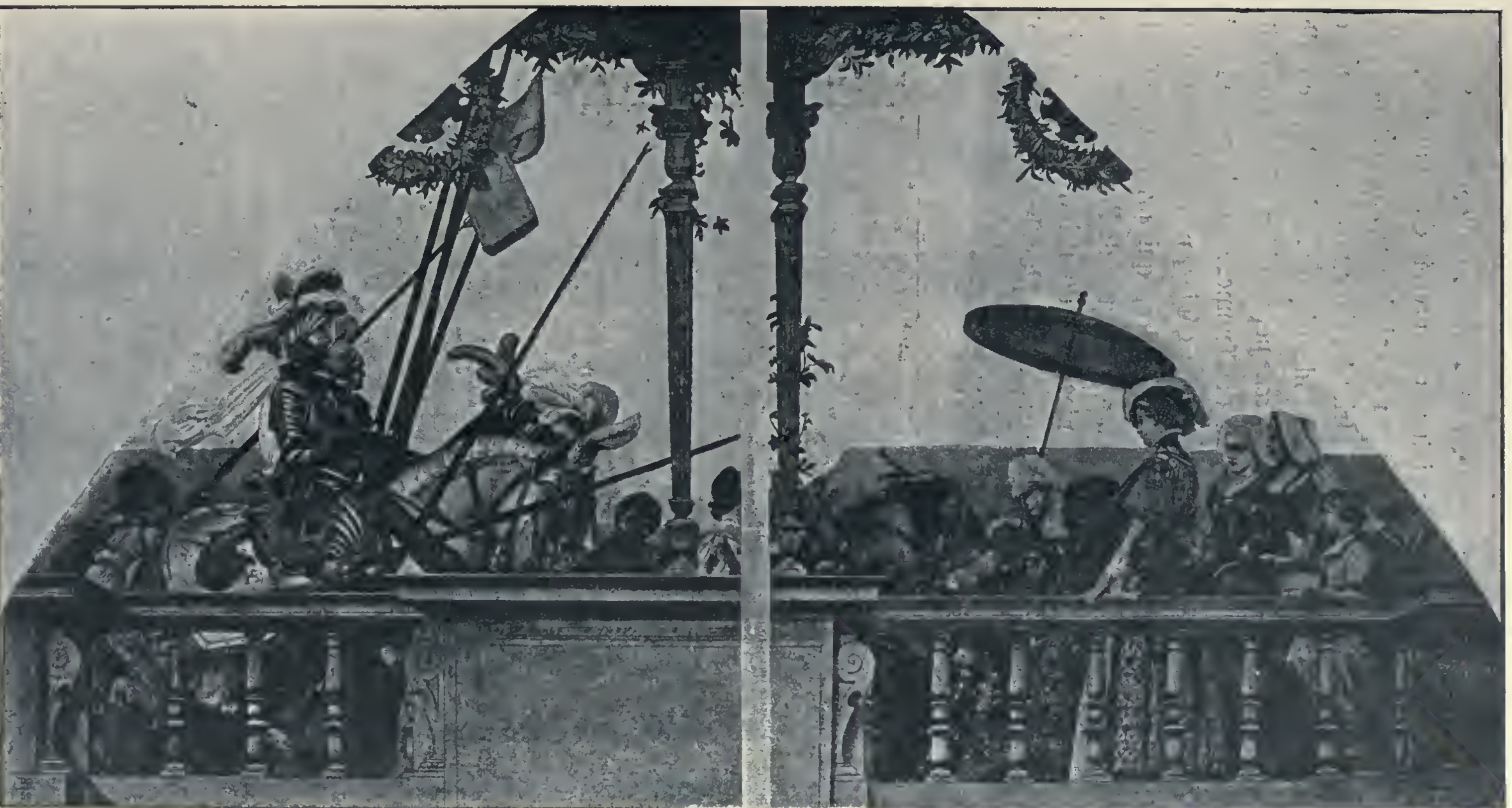
C'est aussi au XVI[e] siècle que sont empruntés les personnages qui animent les grandes compositions du palais Van der Bilt. Ces belles décorations comprennent quatre écoinçons, garnissant des voussures, et un couronnement formant plafond. Les écoinçons surtout sont remarquables. Ils ont pour sujet le *Départ pour le tournoi,* — les *Préparatifs de fête,* — le *Retour des vendanges,* — l'*Annonce du pas d'armes.* Nous retrouvons encore dans ces riches compositions les costumes brochés d'or, les armures étincelantes et le parasol monumental de l'escalier Narischkine ; mais si l'époque à laquelle ces quatre scènes nouvelles sont censées se passer est à peu près la même, il s'en faut de beaucoup que la localisation des types soit aussi fidèlement observée.

Ici, les costumes sont allemands ou français, et si Venise apparaît, ce n'est plus qu'à titre épisodique et pour donner à la scène un air de fête et un regain de joie. Galland, en effet, pensait que la décoration des palais est avant tout un art somptueux et magnifique, dont le premier devoir est de proscrire la laideur, la tristesse et la difformité. Il croyait que la philosophie, toujours un peu morose, n'a rien à voir dans la solution de ces beaux problèmes. De là le charme exquis de ses ouvrages qui, partout et toujours, constituent un régal pour les yeux.

Nous nous sommes étendu sur ces belles décorations des palais Narischkine et Van der Bilt, parce qu'elles occupent dans l'œuvre de Galland une place à part. Ce sont, en effet, les deux seules occasions qu'il ait eues, dans sa longue et fertile carrière, de mettre à contribution, d'une façon aussi ample et avec cette magnificence, son sens très particulier de l'archéologie et du pittoresque.

Nous avons constaté plus haut que, dans maints curieux tableaux, il s'essaya à des reconstitutions pseudo-historiques, et à en juger par les esquisses qui nous ont été conservées, s'il eût poussé plus loin dans ce sens, il y eût amplement réussi. La *Toilette de Diane de Poitiers, Henri IV et l'ambassadeur d'Espagne* suffiraient à le prouver. Le *Jour des cuivres,* dont nous allons avoir à parler dans notre dernier chapitre, bien qu'à proprement parler il soit uniquement un tableau de genre, confirmerait, s'il était besoin, cette appréciation justifiée.

Les grandes compositions exécutées pour le prince Narischkine et M. Van der Bilt prouvent, de plus, que Galland aurait pu sans inconvénient étendre et développer singulièrement son cadre. Donnez à ces belles scènes un nom plus ou moins héroïque, trouvez en elles une allusion plus ou moins détournée à un événe-



LE DÉPART POUR LE TOURNOI. LES PRÉPARATIFS DE FÊTE.

Palais Van der Bilt.

ment fameux et vous aurez de superbes « tableaux d'histoire ». On peut donc affirmer que, si le hasard des commandes l'eût permis, Galland aurait certainement acquis dans cette branche de la peinture un surcroît de réputation.

Mais déjà de son temps « l'histoire » commençait à être modérément goûtée. Qu'eût-elle fait en outre dans nos intérieurs étriqués, dans nos étroits salons, dans nos cabinets, nos boudoirs? Quelle composition historique aurait valu, pour l'hôtel de Mme de Cassin, cette représentation des *Cinq sens* personnifiés en neuf médaillons occupés alternativement par des enfants et par des femmes? Quelle scène héroïque pourrait faire oublier cette ronde d'adorables petits génies, merveilleux de dessin, délicieux d'arrangement dans son gracieux désordre, qui orne le plafond de M. Brasset, de Londres, ou les représentations allégoriques de l'hôtel de Grandval? Tant il est vrai que, malgré ses ressources infinies, l'art du Peintre Décorateur est, dans ses applications et dans le choix de ses sujets, plus borné que le public ne pense.



ÉTUDE POUR LA DÉCORATION DU PALAIS NARISCHKINE.



P V Galland pinx.t Héliog. Ducourtioux et Huillard

LE JOUR DES CUIVRES

(Musée du Luxembourg)



L'ADMIRATION. — DESSUS DE PORTE.

XX

DERNIERS JOURS. — UN SOUHAIT DE GALLAND.
INALTÉRABLE ENTRAIN ET PERSISTANTE JEUNESSE.
LE DIPLÔME DE L'EXPOSITION.
« LE JOUR DES CUIVRES. » — L'HOTEL DE M. WHITELAW-REID.
UN PREMIER AVERTISSEMENT. — MORT ET FUNÉRAILLES.
HONNEURS OFFICIELS. — L'HOMMAGE D'UN POÈTE.
GALLAND ET L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

« L'HOMME, a dit Sénèque, arrive au bord de la fosse comme le distrait au seuil de sa maison. » Quinze jours à peine, avant de leur dire un éternel adieu, Galland, s'entretenant avec quelques intimes, expliquait que dix années lui étaient encore nécessaires pour achever son œuvre et épuiser le stock de projets que caressait son cerveau demeuré toujours jeune.

« Me voilà débarrassé des Gobelins, leur disait-il. Je suis de nouveau maître de mon temps et de mon esprit. Je vais pouvoir me ressaisir. Il s'agit de couronner ma vie par quelque grand ouvrage, permettant à ceux qui m'aiment d'être un jour fiers de leur vieil ami. Jamais je ne me suis senti plus ardent et plus jeune. Dix ans

de production heureuse et féconde, je ne demande rien de plus. Après cela la mort pourra venir me prendre! »

Hélas! la mort n'attendit pas l'échéance qu'on lui fixait.

Plus que tout autre, cependant, Galland était fondé à nourrir ces belles espérances. Même aux derniers temps de sa vie, il faisait illusion à ceux qui le connaissaient le mieux et depuis le plus long temps. Dans nos réunions intimes, à table surtout, bien qu'il s'observât beaucoup et fût d'une sobriété rare, il apportait dans la conversation une étonnante jeunesse d'esprit et un entrain exceptionnel. La surprenante mobilité de ses traits, soulignée par l'éclat pétillant de ses yeux, ajoutait au charme d'une parole un peu voilée, mais toujours douce, aimable, pénétrante, et faisait de lui le plus séduisant et le plus écouté des conteurs; alors que quelques anecdotes curieuses, amusantes, quelques réminiscences bouffonnes du vieux temps, quelques histoires légèrement scabreuses, suivies des éclats saccadés d'un rire sonore et communicatif, suffisaient le plus souvent à mettre l'assistance en joyeuse humeur pour le reste du jour.

Une particularité de ces conversations attachantes, bourrées de souvenirs et pleines d'imprévu, c'est qu'elles étaient toujours exemptes d'amertume. Jamais une parole décevante, dédaigneuse, jamais un mot s'efforçant de paraître « cruel ». Admirateur passionné du Passé, ses jugements sur les artistes contemporains étaient empreints de la plus entière bienveillance. Ceux-là mêmes qui lui avaient été le plus hostiles trouvaient grâce devant lui; et chez les peintres dont le talent était en quelque sorte contradictoire du sien, il s'efforçait de découvrir et de mettre en relief des qualités cachées.

Où chercher, en ces traits calqués sur le vif, les préoccupations moroses et les chagrines pensées que l'on prête aux vieillards?

Chez lui, dans son atelier, le pinceau à la main, il n'était ni moins brillant ni moins actif. « Très certainement j'ai été plus jeune, mais jamais je n'ai autant pioché », écrivait-il à un intime ami, le 30 août 1892. A propos de cette admirable décoration de l'Hôtel de Ville, terminée dans l'année qui précéda sa mort, j'ai dû constater qu'en aucun temps il n'avait fait preuve de plus de délicatesse et d'une fraîcheur plus exquise dans son exécution. Le Diplôme de l'Exposition de 1889, exécuté deux ans plus tôt, nous le montre, même dans l'improvisation d'une œuvre aussi importante, maître absolu de son robuste crayon. *Le Jour des cuivres*, ce délicieux et charmant tableau de genre, que l'État devait acquérir pour le Luxembourg, demeura inachevé sur son chevalet; et au moment où la mort le surprit, il exécutait pour M. Whitelaw-Reid, de New-York, toute la décoration d'un salon Louis XV, orné de cartouches rocaille, encadrant des *jeux* et des *danses*. On pourrait presque dire qu'il s'éteignit avec ce gracieux spectacle sous les yeux; et les dernières visions qui hantèrent son cerveau durent être peuplées de bergers habillés de satin et de bergères à paniers, portant des houlettes enrubannées.

Ah! que Joubert a eu tort d'écrire : « Il n'y a d'heureux par la vieillesse, que le

vieux prêtre et ceux qui lui ressemblent. » Ceux-là ne s'éteignent pas en finissant de vivre. Détachés de tout ce qui pouvait les intéresser à l'existence, ils s'éteignent en achevant de mourir. Combien la vieillesse de l'artiste est plus belle, plus noble et



Phot. Lecadre.

DÉCORATION POUR L'HÔTEL DE M. WHITELAW-REID, DE NEW-YORK.

meilleure ! Titien, frappé à cent ans par la peste, le pinceau à la main, ne fait-il pas une autre figure dans l'histoire et dans la vie, que ces vieillards désenchantés, désabusés de tout, dont le cœur desséché, rétréci, n'offre plus de prise aux sentiments par lesquels nous valons quelque chose ?

Et, sans sortir de notre pays et de notre temps, quoi de plus beau que cette vieillesse d'Ingres, travaillant encore la veille de sa mort au portrait de sa filleule Mme Hippolyte Flandrin; s'éteignant à quatre-vingt-sept ans, sans avoir connu, suivant l'expression de Théophile Gautier, « ni la langueur morale, ni l'affaiblissement physique », et exposant en son dernier tableau, dans sa divine *Source,* l'œuvre la plus fraîche et la plus jeune qu'il eût jamais conçue! Et quel « soir » d'existence est plus enviable que celui de Galland, brusquement enlevé au moment où, dans la plénitude de sa verve et de son entrain créateur, il réclamait un répit de dix ans pour montrer ce qu'il avait de vaillance et d'acquis! Fait extraordinaire, à peine croyable, dans aucune de ses œuvres il n'est fait allusion à la mort, et dans tous ceux de ses papiers qui ont passé sous mes yeux, je n'ai trouvé aucune trace de la préoccupation finale. Il est tombé le cœur encore rempli et comme débordant de cette sereine confiance, de cette sublime insouciance de la jeunesse, qui, les yeux constamment fixés sur l'avenir, semble indifférente à la fatale échéance, qu'elle s'obstine à croire toujours éloignée.

Sans crainte du pressoir, le pampre tout l'été
Boit les doux présents de l'aurore.

N'est-ce point à cette source « aurorale » que s'abreuvait l'esprit de Galland? n'est-ce pas à ce monde ensoleillé, exempt de préoccupations moroses, qu'il demanda son inspiration, pour peindre ces bergères et ces bergers, qui furent ses derniers compagnons, et son fameux *Jour des cuivres?*

Malgré que je me sois imposé le devoir d'être bref, la genèse de ce dernier tableau est trop curieuse pour que je la passe sous silence. Elle montre, en effet, les singulières étapes que peut suivre l'imagination d'un artiste, dans la conception et l'élaboration d'un ouvrage.

Cette œuvre si remarquable mit, en effet, près de quinze années pour prendre corps et revêtir sur la toile sa forme définitive. Un jour, à Fontainebleau, Galland revenant, à la nuit tombante, d'une longue excursion en forêt, aperçut au détour du chemin un puissant attelage qui gravissait la côte. Le crépuscule commençait à noyer paysage et animaux dans une ombre douce et grise. Seuls, les colliers des chevaux, ornés de cuivres brillants, émergeaient de la pénombre avec une intensité surprenante. Il semblait que, dans ce milieu monotone et déjà assombri, l'éclat de ces cuivres polis rayonnât les dernières lueurs du jour prêt à disparaître.

Galland rentra chez lui, l'œil encore rempli de ce spectacle singulier, l'esprit préoccupé du parti qu'on pouvait tirer, en peinture, d'une impression si anormale. Il aimait l'allégorie, il eut d'abord la pensée d'utiliser cet effet si saisissant, en disposant dans la démi-obscurité d'une niche profonde une statue de Minerve dont le corps et les traits se perdraient dans une ombre déjà intense, et dont le casque et le bouclier resplendiraient de ces éclats qui l'avaient si vivement frappé.

Après quelques essais, toutefois, ce projet fut abandonné comme subversif et



DESSIN POUR LE DIPLOME DE L'EXPOSITION DE 1889.

condamnable. N'était-ce pas, en effet, subordonner le principal à l'accessoire, que de créer une Minerve simplement pour aboutir à utiliser le reflet d'un objet en métal?

Il prit donc le parti de faire un tableau spécial, uniquement consacré à mettre en valeur, dans un milieu calme, apaisé, dont le « petit jour » rappelât le crépuscule en plein air, des cuivres étincelants, et pour que leur éclat ne choquât pas le spectateur, il résolut de l'expliquer par un récent récurage.

C'est ainsi que le *Jour des cuivres* prit naissance et devint, par suite de transformations successives, la délicieuse composition que l'État devait acquérir. Mais ces transformations ne s'effectuèrent pas rapidement. Nous avons vu, au quatrième chapitre de ce livre, qu'en 1883 Galland était déjà à l'œuvre et qu'il avait un acquéreur, M. Fourdinois. Nous avons dit également que la toile, à la mort de Galland, n'était pas tout à fait achevée. Ne soyons donc pas trop surpris qu'au cours de ce long enfantement, les cuivres destinés, dans le principe, à fournir le motif principal, soient peu à peu passés, par une réaction en quelque sorte fatale, au second plan de la composition.

En dépit de l'impression vivace et persistante de Fontainebleau, l'Architecte et le Décorateur, en effet, ne pouvaient manquer de reparaître en Galland. Aussi le goût avec lequel est architecturé le décor de cette jolie cour flamande est-il vraiment irréprochable. Le départ et la cage du petit escalier, qui aboutit à un palier suspendu, sont d'un dessin à la fois savant et pittoresque. Les meneaux des fenêtres et le fronton de la porte, considérés en raccourci, offrent une perspective juste et savante. Les personnages font des taches heureuses qui tiennent exactement la place à laquelle elles ont droit. Les costumes pittoresques sont suffisamment vrais pour qu'on n'éprouve aucune sensation d'anachronisme. Les cuivres, enfin, nombreux et variés de formes et d'aspect, plateaux, bassins, fontaines, cendriers, étouffoirs à braise, buires, coquemars, lanternes, cages, rafraîchissoirs, chandeliers, tous les ustensiles, en un mot, que comporte un ménage flamand se trouvent là réunis en des modèles choisis, et bien du temps des personnages mis en scène; abondants sans être encombrants, et donnant sans indiscrétion cette note éclatante, point de départ de l'œuvre et sa raison d'être.

Si l'on ajoute qu'aucun détail intéressant ou typique n'a été omis ou négligé, que les meubles sont copiés sur des modèles anciens, qu'il n'est pas jusqu'au support de la cloche et aux consoles des tablettes qui, étudiés avec un soin tout spécial, ne puissent être traduits en ferronnerie; si l'on signale encore la facture délicate de cet ensemble charmant, sa coloration exquise obtenue à l'aide de demi-tons d'une distinction rare, on demeurera d'accord que le talent patient du peintre et sa persistante volonté aboutissaient, au moment où la mort vint le frapper, à la création d'un aimable chef-d'œuvre.

Dans un tout autre ordre d'idées, le *Diplôme de l'Exposition de* 1889 n'exigea pas moins d'études acharnées. C'est par centaines que se comptent les croquis

chargés d'en préparer la finale exécution, tous morceaux curieux, intéressants. On dirait que Galland, pris de court, a voulu suppléer, par l'acharnement du travail, au temps qui cette fois lui faisait défaut. Il regardait, en effet, comme un très grand honneur d'avoir été choisi pour l'exécution de cette précieuse récompense.



LES PARTIES DU MONDE.

Étude pour le diplôme de l'Exposition de 1889.

Le Monde allait concourir pour se disputer la possession d'une image sortie de ses mains. C'était le couronnement d'une laborieuse et vaillante carrière. On pourrait même croire que sa belle composition s'est ressentie de l'idée si haute qu'il se faisait de sa destination, et peut-être faut-il chercher dans cette préoccupation le secret de sa relative froideur.

La composition cependant est ingénieuse et noble. L'artiste a représenté le

char du *Progrès,* traîné par des lions, que guident de petits génies ailés, rappelant des amours. Comme le *Progrès* doit être éternellement jeune, Galland a donné à la figure principale l'aspect d'un bel adolescent, tenant un flambeau à la main et éclairant les quatre Parties du monde, qui lui font cortège. Toutes ces figures ont été étudiées avec une attention extrême. Lions, génies, Parties du monde, ont une allure magistrale. Ces dernières ont même été soigneusement particularisées, de façon qu'on ne puisse les confondre; il n'est pas jusqu'au génie de la *Paix*, assis sur le devant du char, qui ne soit aimable et charmant.

Ajoutons que l'encadrement, formé par une large bordure coupée de cartouches avec inscriptions, a, lui aussi, beaucoup de caractère. Mais tout cela, je l'ai dit, semble quelque peu froid et solennel. On retrouve dans cette composition magistrale toute la science d'arrangement du Maître, toute son habileté de dessinateur, beaucoup de cette grâce distinguée qui est la caractéristique de son talent. On n'y rencontre pas ce qu'il a su mettre dans tant d'autres de ses œuvres, cette parcelle de lui-même, ce lambeau de son cœur, qui donnent un charme si pénétrant à bien des morceaux de moindre importance.

Il faut croire, au surplus, que ces sortes de commandes présentent des difficultés d'un ordre spécial. Les artistes les mieux doués de notre temps se sont exercés à la solution de ces problèmes, sans y réussir complètement. Baudry lui-même, en 1878, fut quelque peu trahi par son beau talent, et pourrait-on citer un diplôme de ce genre ou un brevet exécuté depuis cinquante ans, qui soit irréprochable?...

Mais ce diplôme était déjà loin, et Galland était surtout occupé à la belle et galante décoration destinée à M. Whitelaw-Reid, quand la mort vint le surprendre brusquement et presque le pinceau à la main. Quinze jours auparavant, il avait reçu en pleine rue Notre-Dame-de-Lorette ce que les médecins appellent « un premier avertissement ». Une très courte syncope, qu'il avait laissé ignorer à sa famille, avait été qualifiée par lui de « faiblesse » et, bien qu'elle alarmât ses amis, ne l'avait pas autrement préoccupé.

Le 30 novembre 1892, il rentra chez lui, à l'heure habituelle, se coucha, s'endormit, et quand le lendemain on pénétra dans sa chambre, sans secousse, sans effort, sans même qu'il eût fait un mouvement, ce grand artiste qui, huit jours plus tôt, réclamait encore dix années pour se soulager de ce qui lui restait à produire de belles œuvres, était passé du sommeil dans la mort.

C'est sur ce lit, qui n'avait pas même été dérangé par un geste suprême; dans ce repos absolu, qui avait si inopinément mis fin à tant d'agitation ; les yeux clos pour toujours, la tête légèrement penchée, la lèvre presque souriante, qu'il fut donné à ceux qui l'avaient aimé de le contempler une dernière fois. Jamais son visage n'avait été si calme; jamais ses traits n'avaient été plus reposés, et cette sereine impassibilité donnait à cette physionomie, jadis si pétillante de vie, une beauté spéciale, et que, vivant, nous ne lui avions pas connue. Il semblait qu'il se

délassât, dans la « divine mort » dont parle le poète, des luttes et des agitations qui l'avaient assiégé.

Et toi, divine mort, où tout rentre et s'efface,
Accueille tes enfants dans ton sein étoilé;
Affranchis-nous du temps, du nombre et de l'espace,
Et rends-nous le repos que la vie a troublé.
. . . .

Les funérailles de Galland eurent lieu le 2 décembre. Elles furent ce qu'elles devaient être, touchantes et magnifiques. — Magnifiques par le prodigieux concours de ceux qui tenaient à rendre au grand artiste un pieux et suprême hommage; tout ce que Paris compte d'illustrations était là. — Touchantes par la désolation qui étreignait les cœurs. — Lui qui avait tant aimé les fleurs, son cercueil et son char disparaissaient sous les bouquets et les couronnes. Ironie du sort, une armée de disciples se réclamaient de lui, faisant cortège au pauvre professeur qui avait eu tant de mal à retenir quelques élèves à ses cours.

Au cimetière Montmartre, où tous les amis du mort avaient accompagné sa dépouille mortelle, M. Charles Yriarte prit la parole au nom du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Avec une émotion contenue et un rare bonheur d'expression, il retraça la vie si bien remplie du grand Décorateur. Il rappela ses admirables travaux, les réformes qu'il avait provoquées dans l'enseignement des Beaux-Arts, les hautes fonctions qu'il avait exercées.

Non moins heureusement inspiré, M. Henri Jouin adressa, au nom de l'École des Beaux-Arts, un dernier adieu à celui qui appartenait à cette noble maison depuis une vingtaine d'années; et la cérémonie funèbre allait prendre fin; sous un ciel triste et gris, que rayait une pluie légère et glacée, les assistants commençaient même à se retirer, quand un vieillard s'approcha de la tombe ouverte et, d'une voix émue, récita les vers qui suivent :

Ami, je t'ai connu jeune, dans la détresse,
Mais ardent au travail, épris du Grand, du Beau.
Et devant toi déjà, tu voyais un flambeau
Dont les vagues rayons échauffaient ta jeunesse.

Tu vivais sous les toits, dans un vieux pigeonnier,
Et là, tu me disais : « Ah! ces décors! Regarde!
J'ai fait un paradis de mon humble mansarde,
Et je trouve un palais quand je monte au grenier. »

Et tes jours s'égrenaient gaîment, comme un rosaire
D'où s'échappe un parfum enivrant et divin;
Et tu chantais un hymne à ton riant matin,
Illuminé par l'Art qui dorait ta misère.

On ne pouvait alors mesurer ta hauteur;
Mais dans les ornements de ta modeste chambre,
Où le foyer sans feu restait froid en décembre,
Éclatait le pinceau du fier Décorateur.

Il fut lent à venir, le jour où ton étoile
Mit un premier rayon à ton front souriant.
Et ce rayon te vint d'Espagne, d'Orient,
Du nord même, et ton nom grandit de toile en toile.

La France te comprit, t'aima. Son firmament
Est un écrin ouvert à toute renommée;
Sa porte d'or pour toi ne fut jamais fermée;
Toute perle à ses yeux se change en diamant.

D'autres diront un jour la grandeur de ton œuvre,
Dors en paix. Tu vivras dans la postérité.
Même au sommet de l'Art, à ton nom respecté,
Jamais on n'entendit siffler une couleuvre.

Je te parle, Galland, et ton corps endormi
Reste sourd et muet au cri de mes entrailles;
Mais pour l'âme il n'est pas de mort, de funérailles;
Et tu souris là-haut aux adieux d'un ami.

Ce poète septuagénaire, ce chantre des jeunes années, se nommait Jules Baget, c'était un des amis d'enfance de Galland. Les fils du glorieux Maître serrèrent ses mains glacées, et à quelques jours de là, Jules Baget, à son tour, allait rejoindre son ancien compagnon dans la tombe.....

C'est sur ce touchant et suprême hommage que j'aurais aimé à terminer cette biographie rapide du grand et noble artiste dont nos cœurs ont gardé un si vif et si cher souvenir, mais il me faut encore ajouter un mot.

A la maison mortuaire, dans ce vaste atelier, qui maintenant allait rester désert, le hasard me plaça auprès d'un des musiciens les plus éminents et les plus sympathiques de notre temps.

« Comment se fait-il, me dit Massenet, que Galland n'ait pas fait partie de l'Académie des Beaux-Arts?

— C'est, répondis-je, qu'il ne s'y est jamais présenté ! »

Ce que je me gardai d'ajouter, c'est que, se fût-il présenté, il n'aurait pas été élu. Il aurait, en effet, rencontré à l'Institut et, pour des raisons identiques, les mêmes obstacles, les mêmes oppositions qu'à l'École des Beaux-Arts. Personne assurément ne se serait avisé de nier ou même de contester son mérite. Mais à quel titre eût-il été admis? Les architectes se seraient refusés à voir en lui un architecte, de même pour les peintres, à plus forte raison pour les sculpteurs. Pour forcer la porte d'airain, il aurait fallu à Galland une popularité que ses travaux le condamnaient à dédaigner et qu'il ne devait jamais connaître.

J'ajouterai que notre grand artiste ne se faisait à ce sujet aucune illusion.

« Si ma femme avait vécu, me disait-il un jour, j'aurais peut-être été amené à poser ma candidature. Il est des honneurs auxquels les femmes sont si sensibles, qu'on ne peut leur refuser de les ambitionner. Mais, resté seul, je ne me sens aucune envie d'entamer une campagne inutile, d'où je sortirais vaincu, meurtri et... quelque peu ridicule. Ce n'est pas dédain de ma part, c'est simplement clairvoyance. »

Il avait raison. Je lui dis alors qu'il me souvenait d'avoir lu jadis, bien loin d'ici, en Gueldre, dans l'église de la jolie ville d'Arnhem, l'épitaphe d'un ancien magistrat qui énumérait longuement en beaux vers latins les dignités et les richesses qu'il avait possédées en ce monde, et qui terminait en disant : « A quoi ces titres et ces biens me servent-ils aujourd'hui? Seules les bonnes actions survivent à l'homme et consacrent sa mémoire. »

Les bonnes actions pour l'artiste, ce sont ses œuvres ; et Galland en a laissé un assez merveilleux bagage, pour que, mieux que par des titres sonores et fragiles, son nom soit à jamais préservé de l'oubli.





TABLE

POUR LE PLACEMENT DES GRAVURES EN TAILLE-DOUCE

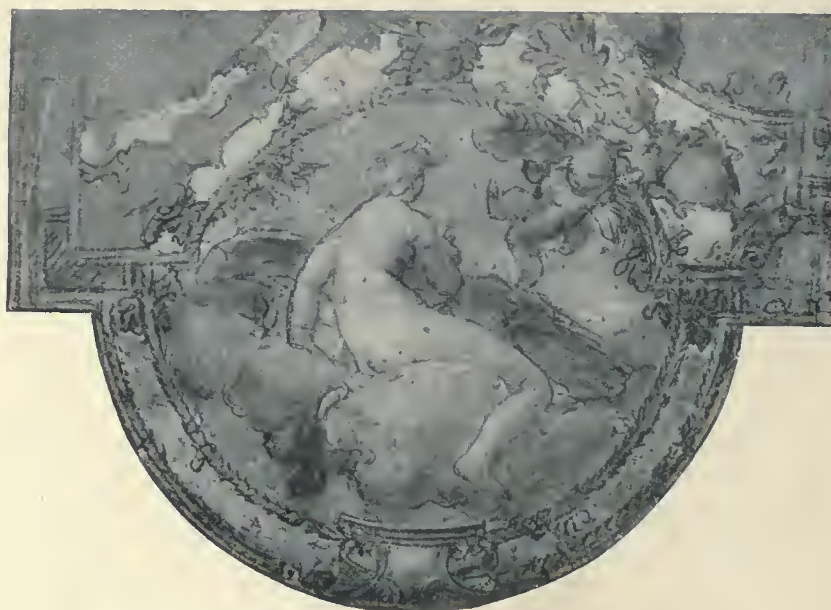




TABLE DES MATIÈRES




LIBRARY
MAY 1 0 1976
UNIVERSITY OF TORONTO



